Istoria
romanului modern

Coperta de *Sergiu Georgescu*

R.-M. Albiris

HISTOIRE DU ROMAN MODERNE

R-M. Alberes

Istoria romanului modern

în româneşte de *Leonid Dimov*

Prefaţă de *Nicolae Balotă*

Editura pentru Literatură

Universală

MARGINALII LA O ISTORIE A ROMANULUI MODERN

O situaţie mitică, fundamentală pentru condiţia umană, este aceea a *căutării.* Mitologiile sînt pline de eroi care se angajează în aventură, pentru a găsi un obiect rîvnit ori pentru a descoperi o taină. Lina de aur, apa vie, o femeie, un monstru ascuns în labirintul său, „cheamă" eroul, îi determină vocaţia. O asemenea vocaţie întîlnim şi la eroii epopeilor antice sau medievale, în care unele mituri străvechi apar metamorfozate sau descompuse, păstrîndu-şi însă intenţionalitatea originară. întîlnim, astfel, patosjil marilor căutători : al unui Ulise rătăcind pe mări în căutarea căminului pierdut, al creştinului Parsifal căutînd misticul potir. Substraturile mitice ale romanului revelează, de asemeni, între alte structuri esenţiale, aceea a *căutării.* Nu este vorba, fireşte, doar de o „temă" preferată a romanelor din toate timpurile; nu pentru faptul că istoriseşte peripeţiile unei omeniri într-o permanentă agitaţie iscoditoare, ci pentru că este chiar el o continuă *căutare,* romanul constituie genul literar al explorării. Dacă ne-am imagina un roman al romanului (şi unele opere semnificative ale timpului nostru se apropie de o asemenea formulă, fiind scrieri în care romancierul se înfăţişează pe sine scriindu-şi

opera, înfăptuirea acesteia petrecîndu-se oarecum sub ochii noştri), se înţelege de la sine că, personajul principal al unei astfel de lucrări fiind mai puţin romancierul şi mai degrabă însuşi Romanul, acesta n-ar putea să ne apară decît ca o entitate, o fiinţă spirituală care, căutînd să cuprindă o lume, se caută pe sine.

Orice încercare de a construi o istorie a romanului trebuie să ţină seamă de acest caracter esenţial. A scrie o astfel de istorie înseamnă a urmări etapele uneia din cele mai pasionante aventuri ale spiritului uman. Şi întrucît — cu excepţia unor protopărinţi din Antichitate şi Evul Mediu — literatura romanescă apare în Europa o dată cu epoca modernă, istoria sa e strîns legată de mutaţiile, de revoluţiile culturii timpurilor noi şi, îndeosebi, de marea revoluţie artistică, de acea criză fecundă, reînnoitoare, prin care trec de aproape un secol, toate artele. Criza romanului despre care se vorbeşte mult în ultimul deceniu, face parte dintr-un proces mai vast care a afectat şi continuă să afecteze literatura, muzica, artele plastice, şi care, în cele din urmă, ţine de însăşi criza omului modern, a acelui om pe care romanul din zilele noastre — după o fomulă a lui R.-M. Alberes — îl reprezintă în totalitatea sa.

A ajunge într-o situaţie critică înseamnă, pe de o parte, a fi supus unor forţe interne contradictorii, pe de altă parte, ii ajunge la o limită, la epuizarea virtualităţilor. Dacă înţelegem prin roman — aşa cum ne invitau manualele vechi de teorie a literaturii — o specie literară cu caracteristici definite, nu se poate să nu constatăm că, de fapt, categoriile estetice de altădată sînt de mult sparte şi depăşite. Cunoaştem azi romane de foarte multe feluri, dar Romanul, specie bine delimitată, nu mai există. Mai putem vorbi oare azi de existenţa unui roman ? Diversitatea speciilor şi formelor e atît de mare, încît numai comoditatea categoriilor atotincăpătoare ne face să înglobăm sub aceeaşi denumire *Război şi Pace* de Tolstoi, o povestire de *science fiction* şi o carte ca *L'tnnommable* a lui

Samuel Beckett. Ne putem întreba dacă o operă ca *Ulise* a lui James Joyce, şi cu atît mai mult scrierile lui Beckett, nu reprezintă o parodie finală a unui gen agonic, după cum *Don Quijote* era o înmormîntare parodică a romanului cavaleresc medieval. ,Se poate vorbi, oare, despre moartea romanului ? Apariţia unui antiroman, ca şi alte fenomene aparent finale, în evoluţia acestui gen nu sînt oare identice cu transfigurarea lui ? Sentimentul de a asista la un sfîrşit, ca şi acela de a descoperi un nou început, ţin deopotrivă de criza romanului contemporan.

Criza, ca dedublare, înseamnă şi judecată. Romanul a ajuns să se interogheze asupra lui însuşi, asupra originilor, limitelor, structurilor, obiectivelor sale, să se judece pe sine. Conştiinţa romanescă se supune, în zilele noastre, la un adevărat examen. Spre deosebire de povestitorul naiv de altădată, romancierul se apleacă asupra actului său, şi naraţiunea se dublează printr-o reflecţie asupra naraţiunii. După ce a căutat (şi mai continuă să caute) a cuceri o lume, după ce s-<a constituit pe sine ca un cosmos în expansiune, romanul a purces la o explorare a propriilor sale conţinuturi. Auto- reflectarea sa nu este însă un simplu bizantinism formal- estetic, ci e în acelaşi timp unul din cele mai revelatoare moduri de autoexplorare a conştiinţei omului modern.

O definiţie a romanului e aproape imposibil de dat, chiar dacă ar fi numai pentru motivul pe care l-am arătat mai înainte : faptele la care termenul se aplică sînt mult prea diverse. E greu de găsit un numitor comun, de stabilit genul proxim şi diferenţa specifică a unor texte atît de diferite între ele ca *Gargantua şi Panlagruel, Principesa de Cleves, Tristram Shandy, Suflete moarte, In căutarea timpului pierdut, Procesul,* dar şi cărţile lui Jules Verne, romanele poliţiste, fantastico-iştiinţifice, scrierile „noului val" francez etc. Romanul ajunge să fie mai mult decît o specie literară, o intreagă artă cu genurile şi speciile ei. O artă esenţial meta- morfică. într-iadevăr, caracterului explorator al

romanului i se asociază o structurală aplecare spre metamorfoză. Nu este vorba doar de o devenire continuă a genului, de o transformare pe care o cunosc toate artele, ci de o propensiune oarecum naturală spre metamorfoză, pe care arta romanului — în deosebi în ultima jumătate de veac — o vădeşte.

Pentru R.-M. Alberes, destinele romanului actual stau sub zodia lui Proteu, monstrul hibrid, acela despre care Virgil, în ultima carte a *Georgicelor* îl numea *Immanis pecoris custos, immanior ipse* — păstor al unei turme de monştri şi mai monstruos decât ei —. E semnificativă alegerea acestei figuri mitologice reprezentînd monstruozitatea, dar înainte de toate, metamorfoza. Barocul avea, de asemeni, o vădită predilecţie pentru acest *pecoris custos,* pe care-1 îndrăgise pentru inventivitatea sa, pentru capacitatea sa de a se preschimba oricînd şi în orice. Jean Rousset găseşte în Proteu — ca şi în Circe, în Păun etc. — simboluri dominante ale barocului iubitor de transformări miraculoase (cf. *L'Age baroque en France,* Paris, 1954). Proteismul, metamorfoza generală a formelor, nu este doar o lege a devenirii, ci o tendinţă esenţială a romanului, şi în deosebi a romanului contemporan. De altfel, o lucrare a lui Alberes, ulterioară *Istoriei romanului modern,* dedicată *Metamorfozelor romanului (Metamorphoses du Roman,* Paris, 1966) cercetează romanul din ultimele decenii, tocmai sub aspectul acesta al metamorfismului său. Caracterul proteic al romanului, ca şi nisus-ul explorator de care romanul este animat, sînt strîns legate de condiţia omului modem. Mai mult decît alţii, R.-M. Alberfes, critic şi eseist care a meditat asupra „aventurii intelectuale a secolului al XX-ilea" (în cartea sa purtînd acest titlu), era chemat să perceapă relaţiile complexe între avatarurile modeme ale condiţiei umane şi metamorfoza romanului. Deşi în *Metamorfozele romanului* el afirmă că o istorie a romanului nu poate fi scrisă decît în trei volume masive de un tînăr jurnalist ambiţios ori de un foarte bătrin profesor universitar,

autorul *Istoriei romanului modern* nu e nici una nici alta. Ori poate mai exact, fusese una şi se pregătea să devină alta, atunci cînd a scris istoria sa. Această lucrare nu e un studiu stufos şi compact în trei volume, ci un vast eseu, o introducere în labirintul romanului modem, pentru cititorii atît de numeroşi ai genului care este modalitatea cea mai răspîn- dită de expresie literară a timpului nostru.

A te întreba asupra ta însuţi înseamnă a te întoarce spre origini, spre acel punct origo de la care ai plecat. O istorie a romanului este o întoarcere spre rădăcinile din care a purces. Orice explorare în adîncime trebuie să plece dinspre zilele noastre spre fenomenul originar. Istoria urcă spre surse scoţînd la iveală straturi din ce în ce mai profunde, mai îndepărtate în timp. E firesc ca, pornind de la „criza" romanului contemporan, să ne întoarcem spre originile sale în timp, pentru a-i sesiza mai bine implicaţiile, atunci cînd ne vom întoarce din trecut în contemporaneitate. După Paul Hazard care analizează „criza conştiinţei europene" (cf. *La crise de la conscience europeenne,* 3 voi., Paris, 1934), primele simptome ale crizei apar la sfîrşitul secolului al XVII-lea. De fapt, unii gînditori „antimoderni" (între care Jacques Ma- ritain) mergeau mai departe, descoperind în raţionalismul secolului al XVII-lea şi chiar în Renaştere şi Reformă, sursele crizei modeme. Nu s-a observat încă, ori nu s-a cercetat mai îndeaproape, relaţia dintre apariţia erei „modeme" şi geneza romanului. S-ar putea afirma că începuturile acelei „crize a conştiinţei europene" sînt concomitente cu apariţia şi răspîndirea genului romanesc. Fără să observe o asemenea corelaţie, istoria lui R.-M. Alberes începe o dată cu romanul baroc, acel roman pe care G. R. Hocke (în *Manierismus in der Literatur,* Hamburg, 1959) îl denumeşte manierist. Timpul nostru a devenit foarte sensibil lă fenomenul artistic baroc. Sensibilitate simptomatică, întemeiată pe anumite concordanţe. Astfel, fenomenul „noului roman" cu care se încheie *Istoria* lui Alberes manifestă caracterele unui nou baroc

sau, cum observă G. R. Hocke în lucrarea amintită, trăsăturile unui nou manierism. Adevăraţi „monştri epici", romanele „preţioase" (Honore d'Urfă: *Astreea,* Domnişoara de Scudery : *Artamene sau Marele Cyrus* etc.) urmăresc rătăcirile unei umanităţi galant-neliniştite printr-un labirint de *quiproquo-uri.* Lumea ca un labirint este o viziune comună barocului şi „noului roman" actual. De asemeni, acel mers neregulat al povestirii, acea artificialitate, acel dedal lipsit de ieşire al lumii imaginare, care ne întîmpină în romanul baroc, pot fi regăsite în unele creaţii ale romanului actual. Să nu uităm că, încă în ultimele sale romane, Thomas Mann depăşise limitele burghez-realiste ale esteticii sale anterioare, pentru a adopta un gen de proză manierist-intelectualistă. Opera lui Joyce de la acel *Portret al artistului în tinereţe,* pînă la *Veghea lui Finnegan, e* un inferno labirintic. Nu mai întîlnim azi naivele feerii ale barocului în oare o imaginaţie excesivă metamorfoza neîncetat propriile sale făpturi, dar asemenea acelor romane ale începutului, ultimele produse ale genului romanesc, propun o lume *â tiroirs,* **o** lume care se deschide asupra unei alte lumi, care la rindul ei se deschide asupra alteia şi aşa *ad infinitum.*

între acel baroc al începuturilor şi noul baroc din secolul nostru, romanul descrie o curbă a evoluţiei pe care o urmărim în *Istoria* lui R.-M. Alberes. Desigur, alura eseistică a cărţii, preocuparea de a stabili o perspectivă diacronică- istorică, face ca analizele sincronic-structurale ale genului romanesc să fie neglijate. Din datele pe care le oferă însă o asemenea panoramă *ă voi d'oiseau* a romanului modem, putem stabili cîteva coordonate privind, dincolo de istoria însăşi a genului, *destinul* său esenţial. Dacă Proust nu poate fi înţeles de noi decît prin Balzac, în aceeaşi măsură e justificat să afirmăm că Balzac nu poate fi înţeles de noi, cei de azi, decît prin Proust. Bineînţeles, amintim corelaţia dintre aceşti scriitori doar ca pe un exemplu, pentru a arăta că, într-o ecuaţie structurală, termenii se pot schimba între ei, operînd cu alte criterii

decît cu cel istoric-cronologic. Remarcăm, de altfel, că *Istoria romanului modern* nu este o simplă cronică a romanului. Ordinea cronologică a scriitorilor, curentelor, e adeseori — şi pe drept cuvînt — sacrificată de autor, de dragul unor integrări şi distincţii care depăşesc cronologia.

Istoric, originile romanului (asupra cărora Alberes nu se opreşte) sînt dintre cele mai umile. Tragedia cu formele sale originare sacrale, epopeea aezilor antici sau a clericilor medievali, lirica pindarică ori poezia medievală de curte, au origini mult mai nobile. Răspunzînd unei exigenţe dintre cele mai elementare (aceea de a găsi o petrecere a timpului într-o „povestire") naraţiunea romanţioasă se adresa altădată unor suflete „simple". Orice om are însă — dincoace de sofisticările spiritului — un asemenea suflet „simplu". Cu toţii gustăm anecdoticul care apare atît în bîrfa ordinară cît şi în fioţiunea cea mai complexă. Ficţiunea însăşi — fie că e originar un mit degradat, o parabolă mistică ori o simplă relatare a unor peripeţii interesante — oferă, prin esenţă, posibilitatea unei evaziuni din cotidian, din orice situaţie închisă, din propria condiţie limitat-umană. Ca voinţă de evaziune, ficţiunea îndeplineşte o funcţie ek-statică; ea propulsează omul în afara fiinţei sale pe care o consideră neautentică, îngustă, o limită nejustificată. Romanul îşi are izvorul antropologic (nu istoric) într-o carenţă a fiinţei umane. Nu *sîntem* îndeajuns, vrem să *fim* mai mult decît sîntem. Fantasio, graţiosul personaj al lui Musset, voia să fie „domnul acela care trece". Un etern bovarism ne îndeamnă să fim altceva decît sîntem, să înghiţim vieţi străine. O adevărată antropofagie spirituală stă la originea voluptăţii pe care ne-o procură participarea la viaţa romanescă. Pătrundem în intimitatea conştiinţei eroilor unui roman, aspirînd spre o plenitudine niciodată atinsă pe de-a-ntregul, a fiinţei noastre. Mai mult chiar decât o amplificare a existenţei

noastre romanul oferă cititorilor (ca şi romancierului de altfel) accesul la *destin.* „Romanul e un substitut al morţii...", „romanul a înlocuit ideea de eternitate"... afirmă Alberes. Dacă prin roman evadăm dincolo de existenţa banală, acesta nu e un salt în neant, ci într-un fel de supraexistenţă care domină existenţa însăşi. Romancierul devine astfel un deţinător al tainelor Destinului, iar noi înşine participăm la revelaţiile sale. *Eritis sicut dii* — veţi fi asemenea iui Dumnezeu — aceasta era momeala cu care şarpele biblic îi ispitea pe primii locuitori ai paradisului pămîntesc. Ştim că Balzac se credea un creator asemenea lui Dumnezeu, iar Franşois Mauriac, în secolul nostru, recunoaşte şi el că ambiţia romancierului de a atinge o plenitudine a cunoaşterii, de a deţine tainele destinelor, de a orea fiinţe vii, este — în imagine, desigur — o Împlinire a promisiunii Seducătorului biblic (cf. *Le Romancier et ses personnages,* Paris, 1952, p. 117). Aceasta, bineînţeles. dacă într-adevăr romanul n-ar putea atinge finalitatea secretă: aceea de a se identifica cu o carte a destinelor, dis- punind de viaţa oamenilor. Romanul dispune însă numai de viaţa unor fiinţe fictive. în orice caz, permiţînd evaziunea dintr-o existenţă banală, prin ficţiune, romanul contribuie la o înfiinţare a omului. Chiar dacă nu aderăm la aserţiunea lui Alberes, după care romanul este o „boală" a romanului, socotim totuşi că romanul e un paliativ pentru o „maladie" a conştiinţei omului căruia nu-i e suficientă conştiinţa sa. Romanul răspunde, astfel, unei funciare tendinţe umane spre o existenţă plenară (un *a fi* absolut) prin înglobarea altor existenţe (un *a avea* total).

Din această propensiune a romanului spre realizarea unei *fiinţe* totale, derivă atracţia pe care o vădeşte acest gen explorator pentru intinxtatea fiinţei. încă din secolul al XVII-iea, atît de pudic (secolul în oare jansenistul Pierre Nicole ii trata pe „născocitorii de romane" ca pe nişte „otrăvitori publici"), secolul în care a răspunde iubirii cuiva se exprima prin a

„compătimi" cu cineva, apare curiozitatea pentru fluctuaţia interioară a afectivităţii. Descartes scrisese un tratat al pasiunilor *(Les Passions de l’ăme,* 1650), iar moraliştii — un La Rochefoucauld, un La Bruyere — procedaseră la o disecţie lucidă a aparenţelor spre a ajunge la adevărul lăuntric al caracterelor. Dar lumea simţurilor pare să nu existe încă, iar sentimentele sînt raţionalizate. Abia în secolul al XVIII-1 ea, ca Marivaux (la care Alberes surprinde cu fineţe apariţia ambiguităţii sentimental-senzuale) şi cu Rousseau, evocarea vieţii emoţionale găseşte drept de cetate în roman. De la complacerea în deliciile unei afectivităţi descoperite, Ia tratarea cinică a acestei sensibilităţi, în romanele lui Choderlc-s de Laclos şi ale marchizului de Sade, iar, mai apoi, la cruda analiză psihologică din *Adolphe* al Iui Benjamin Constant, arta romanescă face progrese neîncetate în explorarea intimităţii. Ea devine astfel, după Albdres, o artă a „indiscreţiei", istoria romanului fiind, oarecum, echivalentă cu o istorie a „impudorii". Artă a explorării, mai degrabă: în nici o artă omul nu s-a căutat pe sine cu mai multă înfrigurare decit în roman. Atracţia „profunzimilor" conştiinţei, atracţia exercitată de acel vid pe care fiecare om, îl descoperă în străfundurile sale, intuindu-1 la ceilalţi, nu este doar un apetit al indiscreţiei. Scriitorul timpurilor noi — un Kafka, un Faulk- ner, un Beckett — căutînd (ca şi poeţii de la Rimbaud la Michaux) să comunice incomunicabilul, încearcă o explorare a Fiinţei, pe care mai demult romancierii o înţelegeau ca o entitate psihologic-socială, pentru ca azi din ce in ce mai mulţi romancieri occidentali să intuiască intr-insa o entitate ontologică. Esenţialitatea Fiinţei, realizarea ei sub o formă plenară, iată obiectul obsedant al romancierului contemporan.

Tendinţa aceasta spre o înfiinţare prin roman este strîns legată de o năzuinţă a romanului spre totalitate. Mai mult decît poezia, decît muzica, creaţia romanescă este animată de o intenţie estetică (un *Kunstwillen,* ca să folosim un ter- meu al esteticii germane) vizînd o

artă totală, o operă literară care înglobează resursele lirismului, ale epicii (în sensul vechi al cuvîntului) şi ale dramei. Această tendinţă latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creaţii contemporane. R. Jakobşon rămîne încă în cadrul schemei aristotelice, atunci când distinge poezia la persoana întîi singular ori lirică, de poezia persoanei u. treia şi a timpului trecut ori epică (cf. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* — citat de R Wellek şi A. Warren — *Teoria literaturii,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 302). In *Poetica* sa, Aristotel distingea trei genuri literare fundamentale: epopeea, tragedia şi poezia lirică ori „melică". Dar la Proust, Joyce, Virginia VVoolf, Faulkner, „eul" povestitorului epic nu mai e privit ca dinafară, ca o a treia persoană, nu mai e un eu obiectivat *(das objektivierte Ich)* aşa cum pretinde R. Jakobşon. Naraţiunea directă a eposului, naraţiunea dialogată a dramei şi melosul liric, se întîlnesc în efortul romancierilor amintiţi (şi nu numai al lor) spre o *artă totală.*

Totalitatea pe care o vizează romanul nu este doar de ordin tehnic-diterar; ea nu este doar un transfer al mijloacelor de expresie al tuturor genurilor literare în sfera romanului. Această totalitate implică o utilizare a tuturor mijloacelor de care dispune un nisus creator artistic. Astfel modalităţile muzicii, ale picturii, şi mai nou ale cinematografiei, au fost preluate de unii romancieri. Andre Gide avea ambiţia unui roman construit ca o *Artă a fugii.* Un personaj din romanul lui Aldous Huxley *Punct, contrapunct,* purtător de voce al autorului, îşi propunea o „muzicalizare a romanului". Transpunerea tehnicii seriale din muzică în roman, utilizarea comportamentismului cinematografic, a construcţiilor picturale sau arhitectonice indică veleitatea romanului contemporan de a deveni o artă totală.

Dar acest totalitarism se manifestă şi în intenţionalitatea romanului de a îmbrăţişa totul, de a

deveni o sumă. într-o epocă în care marile sisteme metafizice apun, în care ştiinţa nu mai oferă o imagine unitară şi univocă a lumii tocmai prin multiplicarea demersurilor ei, romanul manifestă o propensiune oosmotică. Cosmosul este o unitate şi o totalitate. Desigur, încă în secolul trecut, *Comedia umană* a lui Balzac constituia o sumă istoric-documentară, o viziune integrală asupra unei lumi. A constitui un univers a rămas o ambiţie dominantă a romanului, de la ciclul naturalist al lui Zola, la romanele-f reşcă, ciclice, polifonice, din perioada pe care R.-M. Alberes o denumeşte „postrealistă". Astfel sînt: *Jean Christophe* al lui Romain Rolland, ciclurile *Salavin* şi *Cronica familiei Pasquier* ale lui Georges Duhamel, *Oamenii de bunăvoinţă* al lui Jules Romains şi *Familia Thibault* al lui Roger Martin du Gard, nu mai puţin deoit acea *Saga* a familiei *Forsyte* istorisită cu pedantă minuţie de John Galsworthy, ori cronica familiei *Buddenbrook* povestită cu emoţie şi ironie de Thomas Mann. Mari edificii prestigioase, uneori greoaie, dar avînd ambiţia să îmbrăţişeze sub unghiul unei familii, al unei societăţi, un întreg univers. Dar intenţia cosmotică nu lipseşte nici din opera lui Dos Passos (trilogia *U.S.A.),* pe care J.-P. .Sartre îl numea in 1938 cel mai mare romancier al timpului, nici din voluminoasele romane ale lui Thomas Wolfe, pe care Faulkner îl socotea cel mai mare scriitor al Ame- ricii, şi pe care — surprinzător — R.-M. Alberes nu-1 aminteşte în *Istoria* sa. în alt sens însă decât în cronicile amintite, oreaţia romanescă a unui Proust, Kafka, Muşii ori Faulkner, manifestă în secolul nostru o tendinţă cosmotică. Pentru a ne apropia de înţelegerea ei, trebuie să aplicăm romanului noţiunea de sistem. într-o perioadă anterioară, dominată de o perspectivă organicist-biologică, romanul ar li putut fi asemănat cu un organism. Afirmaţia cea mai elementară, mai generală pe care o putem face privind unele organisme lingvistic-artistice ca *Bîlciul deşertăciunilor, Conştiinţa lui Zeno* ori *Molloy* este că fiecare din ele alcătuieşte cîte un sistem autonom, chiar dacă, asemenea

corpurilor cereşti ele fac parte din diverse sisteme mai cuprinzătoare. Romanele contemporane care au trecut prin marea revoluţie a formelor, rămîn astfel de sisteme. Dar pe cînd romanele „tradiţionale" erau ordonate în jurul cîte unui nucleu central, sistemul romanului nou nu cunoaşte un asemenea centru. După cum fizica nouă a trecut de la înfăţişarea unui univers cu un număr determinat de dimensiuni, perceptibil prin simţuri, reductibil la formule bine determinate, la un univers al fizicii noi, în care principiul indeterminismului joacă un rol important, în care coerenţa şi logica se modifică după scara la care se petrec fenomenele, tot astfel romancierul nou propune un univers în expansiune cu *n* dimensiuni, cu coordonate aparent ilogice, un univers care nu e imediat perceptibil ori inteligibil. Aceasta nu înseamnă că romanele noi nu sînt construcţii omogene. Cu toată confuzia aparentă, cu toate că se oferă nu ca nişte obiecte închise, bine delimitate şi definite prin însuşi „cuvîntul" lor, ci ca nişte enigme care se cer desluşite, descoperite, romanele acestor scriitori ai veacului continuă să fie sisteme. Sisteme instabile, desigur, ameninţate neîncetat de o dublă primejdie. Romancierul trebuie să împace două tendinţe contradictorii care rezidă in sistemul noului roman: una spre totala descătuşare a sa, spre infinitatea cosmică a sistemului (şi în acest caz îl pîn- deşte haosul anarhic), alta spre totala ordonare interioară a sistemului, spre rigiditatea sa schematică (şi în acest caz îl pîndeşte schematismul, tirania şabloanelor). Opere mari n-au putut evita impasul haosului (de pildă monstruos-geniala *Veghe a lui Finnegan),* ori impasul schemei (ca unele texte ale „noului roman" francez — de pildă — *Trepte* al lui M. Butor).

Romanul din secolul nostru caută mai mult decît obiectivitatea, fidelitatea structurilor sale la fenomenul real, coerenţa interioară a universului romanesc. Joseph Franck (cf. *Spaţial Form in Modern Literature,* art. reprodus în *Criticism,* New York, 1948) analizează

modul „poetic" in care se organizează unele romane contemporane. E vorba de o poezie nenarativă, nonepică, de o „autoreflexivitate" a romanului. Coerenţa a devenit o valoare esenţială. Desigur, marii romancieri ai veacului trecut cunoşteau prea bine valoarea coerenţei. Dar pentru ei aceasta privea, înainte de toate, caracterele, intriga şi personajele, adică elementele constitutive ale unui roman „tradiţional". Personajele balzaciene sînt „tipuri", tocmai din cauza consecvenţei lor la propriul caracter, la propriile vicii şi manii, dinainte trasate, ca o predestinaţie a lor. Tolstoi caută coerenţa lui Karenin, şi de aceea ni se pare atît de surprinzătoare, de modernă, „conversiunea" momentană a acestuia, la patul soţiei bolnave. O dată bolnava restabilită, coerenţa personajului nu-i mai ingăduia nici o abatere de la „caracterul" său bine stabilit. Aceste coerenţe prestabilite în opera scriitorilor din secolul trecut şi-au dovedit — în bună măsură prin descoperirile psihanalizei, prin influenţa filozofiei existenţialiste — artificialitatea. Romanul hetero- dox din secolul nostru a căutat să se debaraseze de artificiile, de convenţiile secolului trecut, în redarea coerentă a „vieţii". Adevărul psihologic pe care îl revendica pentru sine analiza psihologică clasică, s-a dovedit în mare măsură arbitrară o dată cu apariţia analizelor inconştientului şi a cercetărilor comportamentiste. Iar „coerenţa" personajului „viu" s-a dovedit o convenţie alături de altele. „Personajul «viu» — spunea Kleber Haedens în *Paradoxe sur le roman* — este cea mai frumoasă invenţie a profesorilor".

O istorie a romanului modern trebuie să urmărească evoluţia reprezentării realităţii sau, mai exact, a raportului dintre ficţiune şi realitatea obiectivă. Alberes prezintă o serie de date cu privire la această istorie a mimesis^ului pe care Erich Auerbach a întreprins-o pe un spaţiu mai larg (începîndu-şi istoria reprezentării realităţii de la Homer), dar şi mai re- strîns (mulţumindu-ise cu analize aprofundate dar prea puţin

corelate între ele). De fapt, problema raportului dintre ficţiunea romanescă şi realitatea fizică ori social-psihologic-dstorică, comparaţia între cosmosul romanesc şi universul real considerat ca plan de referinţă e o problemă de psihologie şi sociologie a artei mai mult decît o problemă de estetică. De la sfîrşitul secolului al XVII-lea, de la descompunerea barocului, pînă la începutul secolului al XX-lea, romanul — arată Alberes — se umple de „adevăr". Reprezentarea realităţii devine tot mai mult o lege a romanului, care aspiră la redarea cit mai fidelă, cît mai „adevărată" a datelor obiective. O curiozitate enciclopedică ce ţine de acel nisus al explorării despre care vorbeam, îl mină pe romancierul obsedat de conformarea cuvîntului la realitatea obiectivă. Ca şi Robinson Crusoe, care în insula sa reface lumea civilizaţiei pe care o pierduse, romancierul caută o refacere prin verb a lumii pe oare prin verbul său o suspendase. Secolul al XIX-ilea caută eroi „adevăraţi", descrieri „exacte", intrigi „verosimile". Romanul tinde să devină o artă a mimării. Adevărul este psiho-

logic, social, istoric. Pe măsură ce universul romanesc se extinde, creşte setea de „adevăr". Posibilităţi noi de a sesiza realul se oferă celor care îl caută. Pasiunea, universul senzorial, straturile conştiinţei dar şi păturile societăţii, îndeletnicirile oamenilor, castele închise, „misterele" oraşului mare, totul se cere — ca în daghereotipul nou descoperit — revelat şi fixat. Gustul preauman al bîrfei, al „adevărului" spus pe faţă, dar şi apetitul descoperirilor de tot felul, e asemănător acelei porniri care îi mîna la drum pe exploratorii geografici. Acest gust contribuie mai mult decât orice la constituirea unei estetici a mimesis-ului în romanul modem. Desigur, nu tot ce se prezintă ca „adevăr" este adevărat în sensul unei adecvări a ficţiunii la realitate. întreg secolul al XVII-lea — arată pe drept cuvînt Alberes — substituie jocurile gramaticii şi ale limbii elegante unei adevărate analize a emoţiilor. Voluptatea emotivităţii în secolul al XVIII-lea nu e nici ea o garanţie pentru redarea veridică a vieţii afective. La Harpe, în acel veac, îl admira pe Lesage: „plin de naturaleţe şi de adevăr". Dar nimic mai convenţional în ochii noştri decît naturaleţea lui Lesage. Concepţiile asupra realului s-au modificat şi, de asemeni, ideile asupra modalităţii de a ne iluziona, prin imaginaţia artistică, asupra realului. Secolul în care realismul triumfă este secolul al XlX-lea. Deşi se deschide prin marea irupţie a imaginaţiei romantice, deşi Baudelaire reprezentând o întreagă descendenţă poetică pe care o deschide, va declara că fantezia creatoare a artistului e „capacitatea de a produce irealul", romanul secolului al XlX-lea rămâne pla- centar la realitate. Romanul acestui secol este, în ansamblul său, serios, documentat, ori căutând să pară documentat; el se complace în descrierea pitorească, în analiza vieţii sociale, în reportaj. încă din secolul al XVII-lea o burghezie tot mai puternică ce se vedea pe sine reprezentanta Umanului (cum arătau cercetările lui Bemard Groethuysen), se vrea cît mai bine informată asupra umanităţii şi a universului după chipul şi asemănarea ei. Burghezia vrea să se vadă neîncetat şi peste tot pe sine. Ea doreşte informaţii precise şi

amănunţite asupra obiectelor, a „posesiunilor", asupra moravurilor, a „purtării", asupra vederilor politice, religioase etc. Scenele din „viaţa pariziană", „provincială", „militară" a

Comediei umane ca şi scenele londoneze din romanele lui Dickens îi ofereau asemenea informaţii. Documente istorice în *Război şi pace,* romanţate în *Logodnicii* lui Manzoni, desluşind „misterele" mahalalei unei metropole în *Misterele Parisului,* atît de mult gustate ale lui Eugene Sue. Romancierul trebuie să fie un atotştiutor ori, cel puţin, să treacă drept un om bine informat. Flaubert caută în Africa, la Cartagina, pe Salammbo, o găseşte în Normandia pe Doamna Bovary şi citeşte 2000 volume — după cum declară în corespondenţa sa — pentru a scrie *Bouvard şi Pecuchet,* romanul „prostiei umane". Faţă de setea aceasta de documentare la faţa locului, cît de semnificativă ni se pare o declaraţie a lui Robbe- Grillet care mărturiseşte că mergind pe o plajă să se documenteze asupra pescăruşilor, la prima pasăre care a trecut ţipînd a înţeles că de fapt pescăruşii pe care-i căuta se aflau în el. Dar Balzac, Hugo, Dickens, şi mai tîrziu Zola voiau, ca nişte demiurgi, un roman *total,* totalitatea însemnînd pentru nişte contemporani ai lui Taine, ştiinţă totală. E adevărat că această „ştiinţă" ni se pare de multe ori stângace. Balzac mai credea în „adevărurile" istorice ale Iui ,Sir Walter Scott, pe care îl proclamă un maestru al său, in prefaţa la *Comedia umană.* Marii realişti însă au depăşit limitele acestei pseudo- ştiinţe, limitele pe care le impuseseră ei înşişi realismului lor. Azi sîntem în măsură să ştim, cît de activ era un anumit ezoterism în creaţia lui Balzac, ezoterism care — după cum arată Alberes — nu rezida în teozofia swedenborgiană, destul de dubioasă, la care adera marele scriitor, ci in „convingerea de a cunoaşte o lume subterană care explică destinele banale şi vizibile". Detaliile materiale, atît de realiste la Balzac, sini simboluri ale unei realităţi social-psihologic-morale. Aceleaşi detalii vii îşi pierd misterul în romanele lui Flaubert care le descrie de dragul unui „realism documentar" ori, mai exact, de dragul descrierii ca atare, din voluptate pentru un univers al cuvîntului revelator. Cazul lui Flaubert este tipic, pentru ambiguitatea realismului din secolul al XlX-

Jea: studiul conştiincios al faptului uman, al documentelor, se asociază la el cu o concepţie artistică formalist-ale.xandrină. Naturalismul (pentru care Alberes arată o predilecţie vădită) va duce mai departe voinţa de adevăr, de adecvare a semnului literar la natura lucrurilor, întemeindu-<şi ambiţiile pe anumite teze derivate din ştiinţa experimentală, de fapt din pozitivismul subiacent al ştiinţei timpului (cf. Zola, *Le roman experimental).* Dar romanele naturaliste, cu tot amestecul de milă şi brutalitate care le caracterizează, sînt departe de a fi simple înregistrări documentare ale unor realităţi socia l-psihologice. Determinismul pozitivist care, teoretic, sta la baza acestor construcţii, se preschimbă in ele (şi îndeosebi la Zola) într-un mecanism al destinului oribil. Fatalitatea implacabilă e singura lege; ea nu cunoaşte lege ştiinţifică. Ea determină drama unei omeniri care şi-a pierdut vechile credinţe, fără să dobîndească, încă, altele noi. Acesta e, de altfel, momentul în care Nietzsche exclama cu vocea lui Zarathustra: „Dumnezeu e mort!" „Realitatea" naturalistă e, de fapt, o sumbră viziune cosmică. După 1890, o dată cu descompunerea naturalismului şi cu apariţia la suprafaţă a acelor forţe de disoluţie ale realismului care pină atunci acţionaseră subteran, apare romanul pe care Alberes îl numeşte cu un termen nu prea fericit — „postrealist". E romanul care, cu toate revoluţiile literare ale secolului al XX-lea, va continua sub nenumărate forme, o carieră constantă şi prolifică pină în zilele noastre. Acum apar romanele-frescă, romanele-fluviu pe care le-am amintit mai sus. Optica unui realism „măsurat" domină în romanele de moravuri, psihologice, regionalist-rurale, exotice, de aventuri, din prima jumătate a secolului nostru. Convenţiile diverselor genuri operează stereotip; abilitatea tehnică a romancierilor perfecţionează tradiţiile secolului al XlX-Jea. Acest roman, cu elemente preluate din comportamentismul american, va da naştere, după cel de-al doilea război mondial, neorealismului italian şi spaniol. Împotriva acestui roman se vor ridica însă ca

nişte blocuri eratice, operele marilor romancieri heterodoxi : Proust, Kafka, Joyce, Muşii.

A naşte oameni vii, aceasta părea să fie năzuinţa fundamentală a romanului postrealist. Reprezentanţii acestui roman se vor opune la inovaţiile „ereticilor" Joyce, Kafka, ori la cele ale scriitorilor „noului roman", în numele umanismului. A. Robbe-Grillet, reprezentînd „noul roman" va protesta împotriva criticilor ce se aduc scrierilor sale ca şi ale colegilor săi, şi anume că disoluţia personajului, în sensul tradiţional al acestui cuvînt, ar însemna inexistenţa omului în cărţile „noilor romanoieri". în romanele acestora există, înainte de toate, *privirea* însăşi care urmăreşte totul, gîndirea care reflectează şi pasiunea care deformează. Obiectele atît de abundente, de minuţios descrise de noii romancieri, n-au o prezenţă în afara percepţiilor umane, reale sau imaginare. De altfel, *privirea* omului din aceste texte nu este de loc detaşată, neutră ci, dimpotrivă, ea este întotdeauna angajată într-o aventură pasională, din cele mai obsedante. Naratorul balzacian, atotştiutor, prezent *deasupra* romanului, în afara lui, voind să treacă drept Dumnezeu, dispunătorul destinelor pe care le creează, e înlocuit printr-<un om care vede, simte, participă la ceea ce vede. Desigur, argumentele lui Robbe- Grillet în apărarea umanismului romanelor sale nu sînt întotdeauna convingătoare. Desigur, umanitatea difuză care mişună în eposul lui Joyce ori în cărţile unui Pinget sau Butor nu are coerenţa personajelor lui Balzac sau Dickens. Incoerenţa pare căutată, iar recursul teoretic la discontinuitatea din fizică şi psihologie nu explică lucrurile. în realitate, o coerenţă nouă e propusă, nu una a caracterelor, ci alta a ansamblurilor narative. Henry James spunea că totul este aventură, chiar şi cele mai nesemnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la organizarea unei „aventuri" care nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară avînd o înlănţuire cauzală a evenimentelor. Asistăm în „noul roman" la o

schimbare radicală de perspectivă în privinţa „tratării" umanului. Acest roman nu prezintă documente *asupra* realităţii umane, ci se vrea el însuşi un document, o mărturie antropologică. Ficţiunea romanescă are ambiţia fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Realităţile noi ale unor timpuri noi cer denunţarea convenţiilor desuete, explorarea noilor realităţi şi adaptarea la ele. Chiar şi prin noile forme ale romanului. Michel Butor consideră că romanul este „domeniul fenomenologic prin excelenţă, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea" *(Repertoire,* Editions de Minuit, Paris, 1960, voi. I. p. 8). Denunţarea convenţiilor prozei din secolul al XlX-lea în ce priveşte realitatea nu implică, aşadar, o părăsire a realului. Convenţiile se destituie ca o iluzie a realităţii, iar „noul roman" conferă o realitate pînă şi iluziilor. Acuzaţia pe care Emerson, în secolul trecut, o aducea romanului, de a prezenta acţiuni nereale, ca şi condamnarea platoniciană a literaturii socotită ca o imitaţie a unei realităţi degradate se în- tîlnesc. Aceste acuzaţii, privite din perspectiva ultimelor evoluţii ale romanului, reactualizează apărarea aristotelică a poeziei. Referindu-se la epopee şi dramă, stagiritul găsea poezia mai aproape de filozofie decît de istorie. Romanul contemporan, părăsind modalităţile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidenţă exterioară, pentru a constitui o naraţiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidenţă exterioară, caută mai puţin adevărul istoric al faptelor, al realităţii circumscrise în spaţiu şi timp, şi mai degrabă un adevăr filozofic al unei realităţi ontologice.

Evoluţia raporturilor dintre reprezentarea ficţională şi realitatea obiectivă indică o transformare a obiectivelor urmărite prin creaţia romanescă. E pasionant de urmărit, într-o istorie a romanului modern, deplasarea acestor obiective, metamorfoza structurilor prin mutaţia finalităţilor. Cartea lui R.-M. Alberes

prezintă, într-un racursiu sugestiv, o evoluţie a ceea ce am putea numi vocaţia romanului. Apare cu evidenţă schimbarea vocaţiei de la aceea a povestirii unor întîmplări interesante la aceea a exprimării unor realităţi de natură psihologică, socială, ontologică etc. In secolul trecut, Matthew Amold vedea în roman o întreprindere futilă, o născocire de baliverne. Valery, în secolul nostru, ironiza pe cei care încep să povestească: „Doamna Marchiză a ieşit la orele cinci..." Divertismentul, gustat ori hulit, de altădată, tinde azi spre formele literare ale tratatului estetic, mitic, spre construcţia poematică. Intenţii multiple îşi dispută câmpul exerciţiilor prozei care a devenit un adevărat „cos- mopolis al vocaţiilor" (cuvîntul — citat de Alberes — îi aparţine lui Giambattista Vigari). întîlnim rar, în zilele noastre, un scriitor (cum era Somerset Maugham) care să se pretindă *doar* un povestitor. Alberes, într-o definiţie-aforism a romanului, afirmă că acesta e un „exerciţiu literar unde se foloseşte de o povestire pentru a exprima altceva". El însuşi consideră interesul crescînd al romancierului din ultimele secole, şi mai ales din ultimul secol, pentru elemente de dincolo d.e povestire — fenomene psihologice ori sociale, ştiinţă, metafizică ori estetică — drept o „tentaţie a alexandrinismului". Să nu uităm că, chiar şi acei scriitori care visează in romanele lor ceva ce se surprinde într-o naraţiune a unor fapte, dar nu se reduce doar la nararea lor, sînt oameni ai *cuvîntului rostit,* ai faptelor *istorisite.* Deplasarea obiectivelor romanului, de la povestire la „altceva" decît povestire, era implicată în unele virtualităţi originare ale genului. R. Wellek şi A. Warren, în *Teoria literaturii* (cap. 16 : *Natura şi tipurile literaturii narative)* atribuie naraţiunii în proză o dublă origine. O sursă ar fi formele povestirii nefictive (scrisori. jurnal, biografie, cronica istorică, documente) care au dus la naraţiunea realistă supusă esteticii mimesis-ului. O altă sursă s-ar afla în formele narative ficţionale (epopee, roman cavaleresc medieval

etc.) care au determinat apariţia romanului poetic sau mitic. Nici una din aceste surse nu exclude prezenţa însăşi a naraţiunii ca atare. Chiar reprezentanţii „noului roman" care au modificat, au eliminat atîtea elemente — socotite altădată indispensabile unui roman „adevărat" — n-au eliminat naraţiunea. Aceasta nu mai este insă la ei identică cu intriga ori acţiunea. Pentru unul din aceşti romancieri, Michel Butor. romanul este şi rămîne „laboratorul povestirii" (cf. *op. cit.,* p. 8). Realităţile noi cer forme noi ale povestirii, după cum aceste forme noi deschid perspective noi asupra realităţii.

Am insistat asupra unor modificări fundamentale pe care „criza" romanului le-a adus în obiectivele şi structurile literare, pentru că principala problemă pe care o pune romanul — sub specie istorică — în zilele noastre, este aceea a continuităţii şi discontinuităţii formelor sale. O dialectică interioară a istoriei romanului (şi în general a istoriei tuturor arteilor) opune forţele inovatoare, celor conservatoare, de rezistenţă. Conflictul între aceste forţe de sens contrar e mai evident în secolul nostru decît a fost vreodată. Iniţiativele revoluţionare ale artei — revolta avangardistă, opera unor creatori heterodoxi — au dus la acea cotitură în lumea artelor, care a produs sentimentul ambivalent al unei apocalipse şi al unei noi geneze artistice. Fără îndoială, istoria artelor din toate timpurile a cunoscut raportul dintre continuitatea integratoare a valorilor trecutului şi discontinuitatea care aduce elementele de ruptură necesare unei expresii noi artistice. Căderea în convenţional, încremenirea în conformism epuizează orice iniţiativă, odată fecundă. Instituţionalizarea actului moral ori social, pe tărîmul relaţiilor publice, gramatica- lizarea termenilor, odinioară denşi de un sens sacru, sînt fenomene congenere cu convenţionalizarea formelor literar-artistice. împotriva convenţiilor. împotriva unei

continuităţi conformiste se îndreaptă orice act de creaţie autentică. Asemenea acte au fost cele care au dus la constituirea, în secolul nostru, a unui roman pe care R.-M. Albercs îl numeşte he- terodox. Cartea lui Alberes este de altfel construită pe opoziţia unor aşa-zise „forţe de creştere" reprczentînd romanul tradiţional, şi a „forţelor de opoziţie" care au apărut in romanul ultimelor decenii. Cele dinţii au continuat să dezvolte, printro „creştere" continuă, elementele romanului din secolele trecute, roman în care domină o idee generală asupra naturii umane şi asupra variaţiilor acesteia sub diferite climate fizice şi sociale. Caracterizate prin studiu analitic, prin căutarea pitorescului, a verosimilităţii, a coerenţei, as- cultînd de o logică a bunului-simţ comun, romanele apar- ţinînd primei direcţii sînt cele pe care le-am văzut tratate sub rubrica „postrealismului". „Forţele de opoziţie" sint, dimpotrivă, cele care au reformat arta romanului, au propus noi modalităţi ale unui roman-enigmă. Operele lui Proust, Joyce. Kafka, Muşii, V. Woolf, Faulkner. dar şi romanul „ironic" (Gide, Unamuno, Giraudoux), romanul care „dislocă" povestirea (A Huxley, Dos Piassos, Lawrence, Durrell etc.), romanul „mitopoetic" (H. Broch), romanul „condiţiei umane" (Malraux, Saint-Exupery, Camus), toate creaţiile majore ale literaturii secolului nostru (şi sîntem departe de a le fi amintit pe *toate)* aparţin acestui curent promovînd — după un termen nepotrivit — „forţele de opoziţie".

Dihotomia aceasta este identică cu aceea pe care Pierre de Boisdeffre (el însuşi aplicînd termenii lui Julien Gracq) o propune în studiul său asupra literaturii franceze a secolului nostru *(Une histoire vivante de la litterature d’aujourd'hui,* Paris, 1964). După Boisdeffre, o literatură „de ruptură" (Rim- baud, Lautreamont, Mallarme, Jarry, Claudel, suprarealism etc.) se opune de un secol încoace în Franţa, unei literaturi „de

tradiţie", sau de continuitate (Flaubert, France, Barres, Gide, Mauriac, Montherlant etc.). Asemenea dihotomii (de loc absolute : elementele sînt diferit încadrate la cei doi critici) au o utilitate limitată. Distincţii mult mai subtile se pot efectua atunci cînd pătrundem în intimitatea fenomenelor literare. Ruptura între cele două literaturi sau romane, opoziţia forţelor „de creştere" şi „de opoziţie" nu este absolută pentru însuşi faptul că istoria literară nu cunoaşte (ca şi cea naturală) generaţii spontanee. Nu există o soluţie de continuitate între Zola şi Proust, oricît ar fi de opuşi. A. Robbe-Grillet are dreptate atunci cînd arată (în *Pour un nouveau roman)* că de la Flaubert la Kafka filiaţia este evidentă. O legătură asemănătoare stabileşte Nathalie Sarrautte (în *L'Ere du soupţon)* între Dostoievski şi Kafka, cu toate deosebirile dintre ei. Cei mai radicali promotori ai „noului roman", cei care proclamă necesitatea rupturii convenţiilor balzaciene ale romanului, nu văd în evoluţia formelor romaneşti o ruptură totală cu trecutul. Acelaşi Robbe-Grillet care da o sentinţă de condamnare realismului, proclamă existenţa unui nou realism. Dacă nu putem admite discontinuitatea totală între romanul tradiţional şi romanul heterodox, nu e mai puţin adevărat că revoluţia artelor la care ne-am referit mai înainte a avut repercusiuni hotăritoare asupra destinelor romanului.

Abia acum, după ce am trecut de mijlocul secolului nostru, am dobîndit *conştiinţa* revoluţiilor care s-au consumat pe tărimul artelor cu decenii în urmă. Thibaudet făcea o distincţie între scriitorii care au o înaltă „situaţie" în lumea literelor, bucurîndu-se de consideraţie şi de o largă audienţă, dar care nu sînt artistic prezenţi, opera lor neger- minînd în opera altor artişti, şi acei scriitori care au o „prezenţă", adică inspiră, fecundează prin opera lor, creaţia artistică prezentă. Fireşte „situaţia" şi „prezenţa" nu se exclud

dar nici nu se includ, şi nici nu sînt stabile. Poeţi avînd o „situaţie" — de pildă Victor Hugo — nu au o „prezenţă" ca aceea a lui Lautreamont a cărui „situaţie" — în academii, în marele public — nu se poate compara cu a celui dintîi. Romancieri de mare popularitate la începutul secolului — un Paul Bourget, un Anatole France — şi-au pierdut întîi „prezenţa" apoi „situaţia". Alţii, care în timpul vieţii şi chiar după moarte au avut o „situaţie" mediocră, sau n-au avut-o de loc, mari figuri izolate, blocuri eratice ale conştiinţei contemporane, au dobîndit o „prezenţă" care întrece cu mult aceea a marilor romancieri din secolul trecut. Iniţiativele acestora au fost aproape concomitente chiar dacă scriitorii ei înşişi nu s-au cunoscut între ei. Nici o legătură directă între Proust şi Kafka, de pildă, care au scris în acelaşi timp. Creaţia lor romanescă şi-a dovedit eficienţa, înainte de toate prin prozeliţii lor, prin fecundarea altor creatori. Fiecare din aceşti mari reformatori ai romanului modern a avut şi continuă să aibă o intensă „prezenţă" în lumea literelor şi artelor. Dar apariţia *conştiinţei* acestei prezenţe, receptarea critic- reflexivă a inovaţiilor pe care opera acestor scriitori le propunea, şi deci a mutaţiilor radicale în arta romanului la care au dus iniţiativele lor, a întârziat destul de mult. Lucrări de teorie literară ori de istoria literaturii (să cităm printre cele cunoscute la noi studiile lui R. Wellek şi A. Warren sau E. Auerbach) se opresc în analizele lor — atît de sensibile îndeobşte — la receptarea fenomenelor revoluţionare ale eposului contemporan. Se poate spune că abia după al doilea război mondial, ale cărui grave experienţe umane, sensibilizîndu-ne, ne-au făcut mai receptivi la textele unui Kafka, abia după apariţia „noului roman" francez, care se revendică de la Joyce, Kafka şi Proust, abia aupă~'apariţia conştientă a unei literaturi a absurdului, a devenit manifestă cotitura înfăptuită în literatură cu

decenii în urmă. însuşi Alberăs este o dovadă în acest sens. în *Istoria romanului modem,* capitolul „noului roman", paragrafele dedicate lui Robbe-Grillet, Butor, Pinget ori lui Bec-kett sînt încă destul de sumare. Cînd peste cîţiva ani, în *Metamorfozele romanului* (lucrare cu obiectiv mai restrîns) procedează din nou la o prospectare a romanului contemporan, cl nu se opreşte doar în treacăt la creaţiile mai recente ale „noilor romancieri", ci precizează mai mult decît în mai ampla sa lucrare anterioară, în ce sens asistăm de la 1920 încoace, în lumea romanului, la mutaţii lot atît de spectaculoase „ca şi acelea ale vieţii organice în terţiar şi în cuaternar" *(Metamorphoses du roman,* p. 9).

Alberes se alătură unanimităţii studioşilor literaturii (mai exact ai sociologiei literare) care văd în roman — aşa cum ne apare el la mijlooul secolului al XX-Jea — cel mai răs- pîndit mod de expresie literară. Romanul a devenit instrumentul aproape exclusiv de comunicare literară al celor mai diverse categorii ale publicului, categorii care nu se apropie de ezoterismul poeziei şi dezertează sălile teatrelor pentru cele de cinematograf. De aici multiplicitatea nivelurilor artistice pe care se desfăşoară „producţia" romanescă, de la romanul de aventură, poliţist, la romanul-meditaţie. la soliloc- viul liric, la suma romanescă. Romanul face parte, în acelaşi timp, din acele „mass media" pe care le reprezintă presa, televiziunea şi programele de radiodifuziune ca şi din acele modalităţi artistice ezoterice pe care le putem ingloba sub denumirett de gnoză modernă. Tendinţa comună publicului şi criticilor (care nu sînt decît un public mai evoluat şi. uneori. cu mai multe prejudecăţi) este, îndeobşte, de a rezista kt o inovaţie. Gide. care a fost in general atit de receptiv. n,a perceput la o primă lectură „noutatea" lui Proust. Tho- inas Mann socotea că Muşii va li poate singurul scriitor german care va „rămine" din timpul său, timp în care Muşii era, însă, un mare necunoscut. Dar chiar atunci cînd apare

înţelegerea receptivă, ea se reduce, intr-un prim moment, la asimilarea a ceea ce nu s-a mai văzut la ceea ce s-a mai văzut. Cei dintîi care l-au gustat pe Proust ori pe Muşii au văzut într-înşii, la început, doar analize mai fine ale interio- rităţii, după chipul şi asemănarea binecunoscutului roman psihologic. Dar aceşti scriitori erau *altceva* decît un Paul Bourget m,ai rafinat. Acest *altceva* trebuie să fie sesizat de oricine vrea să fie iniţiat in arcanele literaturii contemporane.

Căci romanul nou, ca şi poezia ori muzica nouă, pretinde azi. mai mult decît în trecut, o iniţiere. Poezia a devenit tot mai ezoterică (ceea ce nu înseamnă că, după cum spune Alberes, ea ar fi devenit o artă „moartă"). Ezoterismul a pătruns şi în roman. Ezoterismul romanului nu este o tendinţă a revoltei avangardiste (futurismul, mişcarea dada, suprarealismul s«au dezinteresat de roman, cînd nu l-au dispreţuit) cît mai degrabă experienţa. în vas închis, a acelor mari izolaţi care au fost creatorii romanului heterodox. Voinţa comună a acestora, diversă în formele ei de a se manifesta şi inconştientă uneori, era de a exprima inexprimabilul. Roland Barthes (cf. *Essais critiques,* Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 15) socoate că, dimpotrivă, obiectul artei e — paradoxal — de .1 „inexprima exprimabilul", de a sustrage cuvântului comun al lumii cotidiene, care e doar mijlocul sărăcăcios dar puternic de expresie a pasiunilor, un *alt* verb, mai plin, mai exact. De lapt. paradoxul lui Barthes nu e decît negativul (nu negarea) formulei după care arta ar căuta să e.xprime inexprimabilul. Aceasta e. în orice caz. marea apetenţă a poeziei, de la Rimbaud încoace, ca şi a romanului. începînd cu Kafka şi. chiar, cu Dostoievski.

Citindu-1 pe Alberes, sîntem ispitiţi uneori să punem un semn de întrebare in dreptul unora din aserţiunile sale. Formularea succintă — nu lipsită de o eleganţă aforistică —. dar şi generalizările pripite. în genul unei gazetarii superioara, impun nuanţări, rectificări pe care

autorul *Istorici romanului modern* nu şi le putea ori nu voia să şi le permită. Indicăm citeva din întrebările pe care ni le-am pus în cursul lecturii : Oare numai condiţiilor de publicare a romanului-foileton işi datoreşte romanul din secolul trecut transformarea într-un roman „realist". în documentarul romanţat ? Fără îndoială că nu. Apariţia realismului (îndeosebi a concepţiei despre arta realistă) are doar o asemenea sorginte secundară. Tot astfel, e simplificatoare explicaţia după care numai influenţa romanului american asupra neorealiştilor italieni şi ti generaţiei spaniole din 1950, a făcut să se separe realismul şi arta şcolară a descrierii. Conceptele de realism, naturalism şi mai ales acela de postrealism pe care Albdres — *Jau.te. de mieux* — îl adoptă pentru romanul tradiţional din perioada 1890— 1940, sînt destul de vagi şi nu ţin seama de numeroasele şi aprofundatele discuţii privind curentele şi esteticile respective. Dacă, în general, Alberes se dovedeşte receptiv, gustul său fiind sensibil (nu ne miră, ci, dimpotrivă, ne plac preferinţele sale, severitatea faţă de Flaubert, apărarea naturalismului) cu atît mai mult nedumereşte o afirmaţie apăsată privind valoarea artei unor scriitori minori. După Alberes arta lui Jacques de Lacretelle şi Gaston Chărau — scriitori din jumătatea întîi a secolului nostru, azi ilizibili —, ar fi „infinit mai subtilă şi mai desăvârşită decît aceea a lui Proust, Muşii, Joyce, Michel Butor". Admiraţia marcată a autorului pentru „curajul" unui romancier banal cum era Jacques Chardonne, pentru instrumentul de mare „supleţe al romanelor lui Marc Chadoume, Rene Boylesve şi Henri Pourrat, consideraţi mai complecşi în arta lor decît Joyce ori Durrell, ne uimeşte. Şi^apoi, oare, pentru prima oară caută romanul să devină o „artă" după 1890? Raportul valorilor nu e întotdeauna cel just: Muşii, de pildă, e pus pe aceeaşi treaptă cu Huxley; Faulkner tratat destul de sec după o tratare călduroasă a lui Charles Morgan; Franşoise Sagan pare mai importantă decât Robbe-

Grillet ori Pinget. Şi-apoi, în această istorie a romanului modem, locul atribuit Americii şi Rusiei e prea restrîns. Ele nu sînt exterioare unui perimetru european al culturii. Influenţa romanului rus, apoi — în ultimele decenii — al celui american, a făcut mai prezente aceste literaturi, în Europa, decît romanul periferic spaniol. A cita apoi ca exemplu literar pentru spaţiul românesc, doar nesemnificativa *Familie Perl- mutter* a lui Panait Istrati, dovedeşte o lipsă de informaţie privitoare la literatura noastră, explicabilă întrucîtva prin enormitatea universului literar de străbătut într-o asemenea întreprindere temerară.

Cartea lui R.-M. Alberes are, însă, dincolo de toate şicanele ce i se pot face, meritul de a oferi o bună iniţiere în istoria romanului modem. Roman oare, în zilele noastre mai

alas, are nevoie, cum am mai spus, de o iniţiere istorică şi teoretică. A te iniţia înseamnă a coborî spre un *initium,* spre un început. A căuta originile romanului şi repetatele sale resurecţii (arta renaşte cu fiecare operă autentică) înseamnă a proceda în spiritul însuşi al romanului ca gen al tuturor explorărilor, al tuturor căutărilor. Ieşind — după o incursiune în labirintul romanesc — în lumina prezentului, ne putem întreba, privind soarta viitoare a romanului, cu ultimele cuvinte ale lui Dedalus, artistul lui Joyce din *Portretul artistului în tinereţe:* „Şi-acum, încotro ?"

NICOLAE BALOTA

Lui *Jeaib Beaugeois*

Istoria romanului modern

AVENTURA ROMANULUI OCCIDENTAL

jA.cum, la mijlocul secolului al XX-lea, romanul a devenit cel mai răspîndit mod de expresie literară. Altădată divertisment şi facilă potolire a imaginaţiei sau a sentimentalităţii, el exprimă astăzi acele intenţii, responsabilităţi şi nelinişti proprii odinioară epopeii, cronicii, tratatului moral, misticii şi, într-o anume măsură, poeziei. Pe de altă parte, prin vasta sa răspîndire, romanul reprezintă, sub aspect social, instrumentul de comuniune literară al celor mai deosebite straturi ale publicului : *Război şi pace* sau *Condiţia umană,* numai ele, permit intilnirea dintre cel mai exigent şi cel mai lipsit de pretenţii cititor...

în roman, occidentalul modern va găsi *tot:* tot ce a inventat şi tot ceea ce-1 depăşeşte, cu alte cuvinte îşi va găsi propriul său destin. Romanul oferă fiecărei familii de spirite hrana predilectă : spiritelor pozitive — studiile sociale, alimentate astăzi de interesul pe care îl trezesc ţările în curs de dezvoltare ; sufletelor sensibile — jooul crud şi delicat al analizei psihologice, reînnoită în secolul al XX-lea de cufundarea in adîncurile abisale ; chiar şi polemiştilor — prilejul unei angajări în actualitate ; omului care are instinctul propriului său destin — o perpetuă interogare asupra condiţiei umane sau inumanităţii lumii ; şi, de asemenea, tuturor deopotrivă, deliciile infantile ale povestirii patetice, ale aventurii şi basmului. Confesor, comisar politic, guvernantă, ziarist al faptului de actualitate, mag şi ezoterist, romanul joacă orice rol într-o artă universală ce tinde a se substitui tuturor artelor literare şi care poate constitui în zilele noastre o formă generalizată de cultură : „Fie că aceasta ne place sau nu, romanul este şi va rămîne multă vreme modalitatea literară cea mai

gustată de marele public. Vitalitatea lui nu este egalată decît de propria-i plasticitate, iar varietăţile cele mai insolite, cele mai abstracte, cele mai obscure, proliferează astăzi pe vechiul trunchi romanesc.“ [I]

Seducţia şi caracterul ambiguu al artei romaneşti se datorează faptului că romanul oferă în acelaşi timp atracţia puternică a unei „istorii[14] şi imensul registru de rezonanţe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie. Datorită dualităţii amintite, cititorul contemporan se simte, cîteodată, sfîşiat. Numai o istorie a romanului — sau, mai degrabă, a inspiraţiilor romaneşti — poate realiza bilanţul acestei duble atracţii, acestui dublu farmec.

Istoria romanului modern este o istorie a impudorii. In celelalte arte — chiar figurative — cele mai tainice pulsaţii ale conştiinţei individuale sau colective sînt sublimate într-o formă simbolică sau decorativă. Dar, ca şi miniatura, romanul implică arta amănuntului... De la originea sa — o povestire oarecare, grandioasă sau familiară —, romanul a evoluat constant spre o materie din ce în ce mai bogată, dar şi din ce în ce mai intimă.

Intimitatea fiecărui ins, cea mai profundă, cea mai clocotitoare, cea mai secretă, iată abisul care, de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, şi-a exercitat atracţia asupra romanului occidental. Supus în mod inconştient acestei fascinaţii şi dăruindu-i-se cu satisfacţie, cititorul adoptă bucuros rolul de vampir care transformă lectura unui roman într-o plăcere sadică ; este de ajuns ca această plăcere să-i fie refuzată, pentru ca romanul să i se pară „rece“.

De la Rousseau la Mauriac sau la Nathalie Sarraute, trecînd prin Dostoievski, această tendinţă devine obsedantă, ameţitoare. Arta romanescă este o artă de ex-

I Pierre de Boisdeffre: *Une Histoire vivante de la littăra- ture d'aujourd’hui,* Le Livre contemporain, 1958, p. 215.

plorare sau de indiscreţie, „scriitorul bun insoţindu-ne în cunoaşterea şi exprimarea acelei părţi din viaţa noastră care, la prima vedere, pare incomunieabilă" [x].

Totuşi, indiscreţia romanescă — acel flux ameţitor al romanului — nu ţine atît de natura senzaţiilor sau sentimentelor, chiar dacă ele nu pot fi înţelese sau sînt impudice. Ceea ce vrea, în chip obscur, *sadismul* romanesc, şi asta pentru prima oară în civilizaţia noastră, este să pătrundă în inima citadelei, în „conştiinţă" ; în acel vid sub tensiune pe care fiecare om îl găseşte în adîncul său, gustul acela searbăd din fundul gîtubui, afluxul incert de emoţii şi gînduri, acea grămădire de amintiri inutile, acea dezolare, acea singurătate pe care Sartre le-a descris cu concreteţe în *Greaţa.* Cu viaţa pe care am trăit-o, rămînem, cu toţii, nesfîrşit de săraci. Credem însă că *pătrunzînd* în conştiinţa vecinului, în conştiinţa imaginară a unui erou de roman, vom găsi un ajutor şi o revelaţie... Iată ce ne face să ne aruncăm asupra acestor cărţi atît de repede aruncate, pe care le numim romane.

Romanul este deci o boală a romanului. Este de asemenea o boală a omului, a acelui om căruia nu-i *ajunge* conştiinţa sa, căruia trebuie să i se ofere tentaţia de a viola alte conştiinţe şi de a trăi alte vieţi, pentru a-şi da seama dacă există vreuna, chiar imaginară, la care să se oprească... *Romanul este un substitut al morţii:* vrea fixeze un destin, oricare-ar fi, dar să-1 fixeze în sfîrşit!... Să o spunem la ureche : romanul a înlocuit ideea de eternitate ; el este un erzaţ mereu reînnoit al acesteia.

*
* *

Iată paradoxul genului romanesc. La origine şi în definiţia sa oea mai simplă, el corespunde unei exigenţe „literare" elementare : o „istorie", o naraţiune, o po-

[1] Georges Duhamel: *Essai sur le roman,* M. Lesage, 1925, p. 34.

veste, nimic altceva decît puţină imaginaţie, o „fic-ţiune[41], cum spun americanii... Dar, după cîteva secole de evoluţie, îmbogăţit cu noi intenţii, el răspunde unor cerinţe infinit mai tainice, mai intime, mai profunde.

E limpede, aşadar, oe anume s-a întîmplat : părăsind treptat „formele fixe[11], literatura occidentală şi-a concentrat în secolul al XX-lea aproape toate intenţiile, posibilităţile, căutările, chiar ezoterice, într-o formă literară care era absenţa însăşi a formei, într-un gen-pretext, care se bucura în acelaşi timp de o mare răspîndire. La origine, el nu manifesrtase nici una din aceste ambiţii estetice, sociale, metafizice, neavînd altă pretenţie decît să desfăşoare pînă la capăt istorii, episoade, aventuri... Romanul este un gen literar superficial (vulgar în Antichitate, dispreţuit pînă în secolul al XVIII-lea), care s-a îmbogăţit cu intenţii străine de esenţa sa.

O istorie a romanului modern n-ar putea decît reuni aceste două tendinţe, relevînd, în evoluţia genului, implicaţiile lor reciproce : îmbogăţirea romanului prin tot ce nu era roman. N-am vrut, cu toate acestea, să fac o dare de seamă, ca un istoric, asupra condiţiilor de evoluţie ale unui gen ; am încercat doar să adun „vocile romanului” din a doua jumătate a secolului nostru.

Deci, nu de istorie literară va fi vorba în lucrarea de faţă. Ci doar de captarea, în prezent şi într-o recapitulare a prezentului, a multiplelor ecouri ce răzbat pînă la noi de la această formă de cultură şi de expresie care este, şi a fost, romanul. Vocii prezentului îi vom lăsa propria ei amploare, neezitînd să acordăm primul loc contemporanilor. Romanul secolelor trecute nu va fi nici el neglijat în măsura in care constituie, pe modulaţiile actualităţii, un zgomot de fond ce nu poate fi eliminat ; pentru nici un cititor romanul nu se reduce la o creaţie literară a vremii sale. Se întîmplă ca Dosto- ievski să fie preferat celui mai recent „premiu literar[11].

Tot astfel, nu vom putea reduce *prezenţa* actuală a romanului la studiul tradiţional al unei literaturi „na-

ţionale[11] : cititorul francez de azi îi citeşte atît pe Dostoievski, Joyce sau Durrell, cît şi pe Proust sau Malraux, iar în Occident abundenţa traducerilor a făcut din cultura romanescă o cultură internaţională. Totul ne-a îndemnat să ţinem seama de ansamblul romanului european — englez, german, it&lian, spaniol, de pildă — pe care-1 citim cu uşurinţă în traducere sau în original, şi să lăsăm deoparte romanul american, rus sau hispano-american : ele s-au dezvoltat în cadrul unor lumi foarte diferite de a noastră din punct de vedere social şi intelectual, istoria lor neputîndu-se confunda cu aceea a romanului european.

Datorită editării textelor relativ vechi, datorită multiplicităţii traducerilor, cititorul de romane înregistrează astăzi vocile trecutului şi ale prezentului, cele din ţara sa şi dinafara ei. Ne pustem imagina cu uşurinţă un cititor care „captează" simultan, pe „radarul" său, călătoriile lui Jacques Masse, epopeile naturaliste ale lui Thomas Hardy şi ultimul roman la modă în cercurile pariziene.

Pentru cititorul ce încearcă să-şi pună la punct aparatul de recepţie a imaginilor romaneşti, criticul nu este decit un specialist în recepţie corectă, în sintonizare : un tehnician al radarului care învaţă să citească cu mai multă precizie pe acest ecran : ecran atît de sensibil, incit trecutul şi prezentul se suprapun, unul explicîn- du-1 pe celălalt. Propun aci pur şi simplu o incursiune în această artă a „sintonizării", a „reglării".

în privinţa marilor romancieri din trecut şi din prezent, a multiplelor tendinţe ale romanului, în această *Istorie a romanului modern* am dat definiţii artistice precise şi, sper, un sistem de „reperaj". Să nu se caute alte precizări inutile. Am vrut să-i evoc pe toţi roman-

cierii vii, care pot fi auziţi, prin ceea ce le defineşte viaţa, prin ceea ce le marchează prezenţa, în aşa fel încît să fie lesne de recunoscut, şi, la nevoie, cititorul care nu-i ştie să-i poată omologa, situa, selecta sau respinge. Am vrut să le dau viaţă prin evocarea rapidă a unei opere, printr-un citat...[II] Zola, Nathaniel Hawthorne, Lawrence Durrell sînt definiţi prin sensibilitatea şi părerile lor... Aci nu vor putea fi însă găsite, ca în manuale, biografia şi lista completă a operelor... N-ar fi prea cinstit ca, din aproximativ şase sute de pagini, trei sute să fie recopiate după o lucrare enciclopedică. Această materie pur şcolărească se află în orice dicţionar. Cu riscul de a trimite cititorul la manuale, nu am reţinut decît inspiraţia romanescă, culoarea, tonul şi ritmul unui autor sau al unui roman.

în sfîrşit, în zilele noastre analiza literară are adesea drept obiect problemele creaţiei : raportul dintre operă şi autor, dintre autor şi timpul său, ca şi cum — supravieţuire a pretenţiei „ştiinţifice[11] pe care o au studiile literare — esenţial ar fi să explici şi să reconstitui geneza operei literare. Pentru a deschide căi largi romanului universal, am preferat să studiem aci felul în care se înfăţişează opera şi atitudinea pe care o solicită ea din partea cititorului. Fenomenologiei creaţiei i-am substituit fenomenologia raporturilor dintre operă şi cititor.

în limitele istoriei literare, dar şi printr-o evocare unde limitele şi liniile sînt şterse şi îndepărtate, putem, străbătînd diversitatea unui gen hrănit cu tot ce îi este străin, retrăi aventura romanului occidental. Născut o dată cu omul modem, a evoluat o dată cu el. Istoria unui gen literar se oonfundă aproape cu istoria noastră sau, cel puţin, cu destinul nostru.

PARTEA ÎNTÎI

II Conform unei uzanţe elementare, nu voi aminti în note decât lucrările din care citez una sau mai multe fraze.

FORŢELE DE CREŞTERE

ROMANESCUL PRIMITIV:
DE LA BAROC LA EMOŢIE ŞI LA IMPUDOARE

Originile : ,,mir acul osul" baroc, lumea iluziei şi romanul preţios. — De la baroc la burlesc, Charles Sorel şi Andre Gide. — O formă de antiroman: Voltaire şi Gide. — Un prim realism: memorii şi călătorii. — Furetiere şi Lesage, picarescul uşor. — Pudoarea clasicilor şi ipocrizia simţurilor. — Cultul emoţiei: Richardson şi Rousseau, Manon Lescaut *şi romanul patetic. — Marivaux şi romanul şmecheresc* L — *Spre analiza intimă: Benjamin Constant, impudoarea psihologică. — Romanul intim şi secretele inimii, de la Benjamin Constant la Nathalie Sarraute. — Adincu- rile conştiinţei şi romanescul interior. — Secolul al XlX-lea : un intermediu realist.*

Nu trebuie să credem, bizuindu-ne pe manuale, că în secolul al XVII-lea romanul numit „preţios[11] a fost doar „galant[44]. *Marele Cyrus, Clelie, Polexandre* de Gomberville, *Zayde* de doamna de La Fayette (sau de Segrais), sînt mai degrabă feerii cu aventuri decît romane de dragoste. Desigur, Artamene e îndrăgostit de Mandane, asemeni lui Mazare, asemeni prinţului de Asiria, iar Mandane va rămîne inaccesibilă pe tot parcursul celor zece volume... Dar, mai mult decît de dragoste, cele zece volume ale *Marelui Cyrus* sînt pline de expediţii, lupte, naufragii, alianţe făcute şi desfăcute, trădători şi trădătoare, întemniţări, evadări, fără să mai socotim toate jocurile de spaţiu şi de timp, cum ar fi scrisoarea furată şi de cincisprezece ori rătăcită înainte

[1] *Le roman fripon* în original. (N. trad.)

de a ajunge la destinaţie ; Claudel a reluat această temă în *Pantoful de mătase,* ou „scrisoarea către Rodrigue[11]. Numeroase episoade aparţin unui „miraculos grotesc“, claudelian şi el. In *Marele Cyrus* se întîmplă ca, într-o luptă navală, oamenii lui Artamene să se repeadă voioşi la abordarea corăbiei corsarului, în timp ce oamenii corsarului acţionează invers. Rezultatul luptei este că, fără cea mai mică împotrivire, aceşti vajnici marinari au făcut pur şi simplu schimb de corăbii... Or, în episodul amintit, autorul nu urmăreşte comicul...

Ceea ce urmăreşte el este aael „miraculos[11] ciudat, inepuizabil, fad şi uimitor, născut din nepotrivirile şi mai ales din complicaţiile vieţii. Ar fi de prisos să mai adăugăm că aceste romane sînt pline de confuzii, de-ghizări, travestiuri ; jumătate din numărul eroilor apar-ţin contraspionajului, fie că e vorba de război ori de dragoste. Exotismul intervine de asemenea : se pleacă în Barbaria, în Indii, fără ca toate acestea să dea naş-tere unui roman istoric, şi pe bună dreptate. în *Zayde,* nişte spanioli excentrici circulă de la Tarragona la Talavera, se bat, devin bandiţi ori şefi de armată ; eroul se îndrăgosteşte de o grecoaică (ce caută ea în Spania nu interesează), învaţă greceşte, în timp ce ea învaţă spaniola; a doua lor întîlnire e o frumoasă pildă de bilingvism inversat... care îi face să-şi descopere dra-gostea reciprocă.

Aşa s-a născut, din dorinţa de a incinta, *o lume cu sertare.* Oricare ar fi fost eroul, un *hidalgo* înfruntîndu-i pe sarazini sau un războinic roman înveşmîntat în prinţ de Conde, o intrigă amoroasă, omisă uneori timp de un volum întreg, conducea „romanul[11] pe parcursul a zece sau şaptesprezece tomuri, servind doar drept pretext; aventurile se năşteau unele din altele, se înlănţuiau şi se încîlceau : vuiet de luptă, plînsete de îndrăgostiţi, răpiri, călătorii, quiproquo-uri etc. Naraţiunea era de altfel mereu întreruptă de povestirea aventurilor unor

personaje secundare. Exista însă aci o pasiune a imaginaţiei L

Fireşte, aceste lucrări nu se pot citi. Personalul lor, extrem de aristocratic şi de lipsit de haz, este artificial. Limba lor nu e a noastră, ba e chiar contrariul ei : discursuri (pe şapte pagini) în loc de dialoguri. în sfîrşit, temele oare aţîţau pe atunci imaginaţia sînt pentru noi cu desăvîrşire perimate, atît în natura cit şi în forma lor. Despre farmecul cuprins în ele nu ne putem face o idee decît atunci cînd ne sînt rezumate [2].

[1] Acest roman baroc s-ar bucura, într-o istorie literară completă, de o lungă preistorie. „Romanul" este, în Europa, începând din secolul al XlV-lea, transcrierea în proză şi continuarea „in serie" a aventurilor romaneşti versificate, aparţinând stilului epic: „cântecele (de geşta" şi, în special, „romanele de curte" (în versuri), ca *Tristan şi Isolda, Ciclul Mesei Rotunde* sau *Ciclul Graalului* (secolul al XIII-lea). Legende naţionale (cântecele de gesta) ori mistice (căutarea Graalului), aceste teme ale imaginaţiei îşi pierd savoarea cînd sînt transpuse în „romane" în proză. Regăsim toate „ticurile" romanului-roileton: eroi invincibili, modeşti şi viteji, aventuri interminabile, neînţelegeri, cochetării şi relaţii sentimentale între eroi şi eroine etc. Spaniolii *(Amadis de Gaula)* şi italienii (revenind la vers şi la genul nobil prin Ariosto şi Tasso) reîmprospătează aceste „foiletoane" romaneşti, sentimentale şi eroice, provocând astfel reînvierea lor şi în Franţa.

Romanul baroc al secolului al XVII-lea este ecoul, de zece ori repercutat de amatorii „romanului-foileton", de la o ţară la alta, al marilor legende istorice şi mistice ale Evului Mediu, degradate treptat într-o serie de aventuri răsuflate şi sarbede. Este vorba deci (sub o formă decadentă, adică destinată exclusiv „desfătării" publicului şi „rodată" cu grijă potrivit imaginaţiei acestui public aristocratic şi burghez) de ceea ce constituie *originea* imaginaţiei romaneşti în Europa. Foiletoanele inspirate din romanele cavalereşti au fost neîncetat rescrise, readaptate, publicate şi citite intens, din secolul al XlV-lea pînă în secolul al XVIII-iea.

[2] Excelente şi vioaie rezumate în Andre Le Breton: *Le Roman au XVII^{e} siecle,* Hachette, 1890.

Această lume romanescă era o lume *a iluziei.* Nimic nu-i real, lucru cunoscut, dar tocmai asta plăcea. Perşi, romani sau sarazini potrivit ficţiunii, dar contemporani ai doamnei de Sevigne prin gusturi şi limbaj, aceşti eroi aventuroşi îşi îmbracă în fiecare dimineaţă „armura", iar în lupte se pricep să „ocolească lovitura de lance". Trebuie să ştim o dată pentru totdeauna că este vorba de personaje din Ariosto şi mai ales din Tasso, făpturi de feerie, şi nu oameni reali. De altfel, ei se exprimă prea bine pentru a fi aşa.

Romanul baroc trebuie să fi avut farmecul său şi anume acela al libertăţii : imaginaţie *pură,* în afara *adevărului* şi *realităţii.* El datorează această totală gratuitate faptului că s-a născut orfan, fără naşi, fără protecţii. Nu beneficia de nici una din acele tradiţii, acele convenţii ori imitaţii ale Antichităţii care constituiau pecetea celorlalte genuri : „Romanul (...) nu se leagă aproape prin nimic de Antichitatea clasică : e autohton ca şi arhitectura gotică, e «roman»[44] L

Romanul baroc marchează un „grad zero[44], un punct de plecare al romanului. E „romanul fără calităţi[44], istorie imaginară pînă la dezgust, seducătoare şi romanescă pină la saţietate : imaginaţie liberă.

Liberă să ofere cititorilor acele nimicuri care le plac, fără să-i mai pese de altceva. Este *opiul romanesc,* marfă prea puţin apreciată chiar de criticii vremii, dar, cu toate acestea, universal vîndută. într-o oarecare măsură, diversele forme ale romanului-foileton, apoi ale romanului „de gen'[4] (de aventuri, sentimental, poliţist etc.) i-au succedat : este vorba, întotdeauna, de a oferi o doză de imaginaţie romanescă brută, de altfel în cadrul unor anumite deprinderi ale publicului.

♦

★ iir

[1] Albert Thibaudet: *Reflexions sur le roman,* Gallimard, 1938, p. 114.

Romanul baroc ne interesează prin momentul în care se *descompune.* „BaroouT[III], exces de imaginaţie sclipitoare şi fadă, are valoare datorită problemei pe care descompunerea sa o pune : lupta acerbă, ironică, scris- nită, între sărăcia realului şi furia înăbuşită a imaginaţiei readuse la real.

îtncă din secolul al XVII-lea, această dramă fusese trăită în Franţa de Charles Sorel, un fel de Leautaud miop şi independent, care nu a vrut să participe la feeria neverosimilelor atît de gustată în epoca sa.

Păstorul extravagant vrea să fie o caricatură a romanelor eroice şi galante. în acest roman ambiguu, dragostea şi aventura nu se desfăşoară nici în Aigeria. nici în Indii, ci pur şi simplu la Saint-Cloud. Totuşi, aventurile lui Lysis, Charite, Adrian, deşi cuprind episoade în care Romeo cade de pe scară şi primeşte o oală de apă în cap, nu constituie un mai puţin exaltant şi neverosimil *imbroglio* de peripeţii mereu reînnoite, *in plină frenezie a invenţiei.* Sorei imaginează un „contrapuinct“ grotesc al eroilor la modă, dar în această caricatură subzistă esenţialul genului : încîntarea imaginaţiei. Şi cînd, la sfîrşitul romanului, Lysis renunţă la travestiuri, la galanterii, la eroism, pentru a descoperi că nu e decît un biet nenorocit, rămine năuc şi descumpănit. Satirizînd iluzia, Sorel manifestă fără voie un regret pentru farmecul ei.

Nu-i tocmai acesta cazul lui *Don Quijote* ? Satiră la adresa iluziei cavalereşti, *Don Quijote n-ar* fi existat fără romanele cavalereşti L.. Bătîndu-şi joc de iluzia lui Quijote, Cervantes participă totuşi la iluzia secoLu- lui său...

Feeria barocă se transformă astfel în *feerie cinică,* luptă neîncetată între imaginaţie şi ironie. Bucuria romancierului naiv — autorul lui *Amadis de Gaula* sau al lui *Pharamond* — consta în a înlănţui episoade mai

III Vezi Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho,* 1905.

mult sau mai puţin incongruente, mereu reînnoite, niciodată cu totul noi. Din clipa în care nu mai credem în acest joc, îi substituim o parodie ce constituie una din formele cele mai neliniştitoare ale artei romaneşti.

Păstorul extravagant de Sorel, *Candide* de Voltaire, *Pivniţele Vaticanului* de Gide, în loc să se întemeieze, ca *Marele Cyrus,* pe eroi şi pe o viziune a vieţii plină de miraculos şi de iluzoriu, stau la polul opus al acestor postulate. Desigur, omul ar voi să fie eroic, dar, în realitate, e o paiaţă care se crede erou sau care e pusă să joace acest rol : „Cu desăvîrşire uluit, Candide nu-şi dădea încă bine seama cum de era un erou". Şi se ştie că, în cele din urmă, Candide s-a ales cu nişte lovituri la spate, în timp ce şase mii de bulgari şi zece mii de avari au fost omorîţi...

Aventurile din *Candide,* din *Zadig,* cele din *Călătoriile lui Scarmentado* sînt contrariul aventurii, negarea farmecului romanesc, neputinţa omului de a deveni interesant altfel decît în derîdere. Remarcabil e „spiritul" autorului, nu „eroii romanului". Personajul principal din *Candide* nu e nici Candide, nici Pangloss, nici Martin, e Voltaire. La fel, personajul principal din *Pivniţele Vaticanului* va fi Andre Gide...

Fiindcă acest antiroman (ce alt nume să-i dăm ?) s-a născut o dată cu Sorel, din descompunerea barocului, tot aşa cum mai înainte, din nebunia romanelor „cavalereşti" se născuse Cervantes, maestrul genului, care a ştiut să-i confere dintr-o dată un suflu patetic echivoc. Cînd, nu mult după sfîrşitul secolului al XlX-lea „romanul de observaţie psihologică şi realistă" va ajunge, la rîndul său, aproape de descompunere, ironia antiromanescă se manifestă din nou în sotisa lui Andre Gide.

Tot aşa cum Sorel, iar apoi Lesage şi Voltaire nu recunoşteau superioritatea iluziei asupra vieţii, Gide nu recunoaşte — ceea ce este acelaşi lucru — superioritatea vieţii asupra iluziei şi arată că viaţa, atunci cînd nu este o poveste minunată, e o farsă... în *Pivniţele Vaticanului,* Julius de Baraglioul, Arnica Peterat, Amedee

PRIMUL REALISM : MEMORII ŞI CALATORII

Fleurissoire, ca şi Lysis din Sorel, sînt nişte cobai groteşti care, luînd trăsăturile lui Protos sau Lafcadio, sînt supuşi de Gide unei serii de experienţe de patafizică. Convingerile lor seamănă cu viciile lor, naivităţile şi aventurile lor sînt la fel de caraghioase ca acelea din *Păstorul extravagant.* După cum, la Sorel, Catherine, slujnica, se credea „păstoriţa" Charite şi nu era decît o marionetă în mîinile unui autor satiric, tot aşa Anthime Armand-Dubois se credea savant şi ateu, dar rămîne o paiaţă în mîinile lui Gide, care se amuză făcîndu-1 să se convertească şi desconvertească. Totul e extravagant din principiu în *Pivniţele Vaticanului,* intriga mai ales, care, înainte de orice, vrea să nu fie luată în serios. Acest roman comic nu are nimic dintr-o sotisă, dar are totul din acea parodie a romanului inventată de Charles Sorel îtn Franţa, cu două secole şi jumătate mai devreme. Doar Flaubert s-a gîndit la ea în secolul al XlX-lea, în *Bouvard şi Păcuchet.*

Dar, de la sfîrşitul secolului al XVII-lea pînă la începutul secolului al XX-lea, romanul se îmbogăţeşte incărcîndu-se de „adevăr". El renunţă a fi *poveste,* năzuind să devină observaţie, confesiune, analiză. Nu va mai fi apreciat decît potrivit cu ceea ce pretinde : a zugrăvi omul sau o epocă istorică, a revela mecanismul societăţilor şi, în ceZe *din urmă,* a pune problemele scopurilor ultime *.

Imaginaţia nu mai este suficientă, şi nici plăcerea invenţiei. La începutul secolului al XVIII-lea, Courtilz de Sandras, de altfel succesor al lui Bussy-Rabutin, înlocuieşte eroii mitici prin personaje reale. El publică

[1] Pentru a urmări îmbogăţirea genului romanesc de-a lungul secolului al XVIII-lea, s-ar putea lua tot atât de bine drept exemplu romanul englez. N-,am vrut să îngreuiez evocarea acestei perioade, acum îndepărtate, şi, neavînd intenţia să fac o operă enciclopedică, în cele mai multe din exemplele mele m-am mărginit la Franţa.

MEMORII ŞI EVOCĂRI EXOTICE

Memoriile contelui de Rochefort, ale lui Colbert, ale ducelui de Rohan sau ale lui d'Artagnan. Alexandre Dumas, se ştie, le-a cercetat, socotindu-le autentice. Relatări apocrife, dar verosimile, din viaţa personajelor istorice, aceste lucrări ilustrează gustul pentru „realitate“, fie ea chiar falsă. Din această clipă romancierul capătă obiceiul de a-şi prezenta cartea drept un manuscris pe care l-a descoperit şi care cuprinde o relatare originală. Marivaux şi Prevost au fost constrinşi să acţioneze aşa, deşi nimeni nu i-a crezut.

Interesul îl vor stîmi nu numai oamenii, ci şi moravurile, „descrierea[14] exactă, peisajele, ţările îndepărtate. Relatările călătoriilor invadează romanul. Jacques Masse publică în 1710 ale sale *Călătorii şi aventuri,* preludiu la *Robinson Crusoe* şi la *Candide,* Prevost îl trimite pe Cleveland să viziteze triburile abaquizilor din America, ajungînd să dea chiar mostre din vorbirea lor. Cît de mare va fi mai tîrziu admiraţia pentru evocările exotice ale lui Bernardin de Saint-Pierre, apoi ale lui Chateaubriand ! Şi, după călătoria rituală în Orient a tuturor romanticilor, după aventurile sufletului barresian în faţa Orontului, la Veneţia, la Toledo, întregul turism de cursă lungă al lui Loti şi Claude Farrere ! Romanul se hrăneşte cu propriul său decor.

Pină la sfîrşitul secolului al XÎX-lea el nu va face altceva decît să *cucerească noi posibilităţi care, încetul cu încetul, îl vor stinjeni:* locurile, cadrul, societatea, moravurile, intriga, caracterele, *drama,* rezonanţa socială, semnificaţia spirituală.

Astfel îmbogăţit, romanul a apucat iute pe două căi, zugrăvirea societăţii şi adevărul psihologic. Două cuceriri, dar şi două ipoteci : din clipa în care va fi obligat să fie „veridic[44] în crearea „caracterelor[44] şi a universului social, romancierul va risca să nu poată face nimic în afara acestor două reguli impuse de şcoală. Este adevărat că acest moment va veni abia către 1850...

*

♦ ★

Pentru un public burghez era o adevărată tentaţie să încerce a-1 recunoaşte pe negustorul din colţ în vreun personaj de roman. Furetiere îi va da această satisfacţie, al său *Roman burghez* evocînd amabil şi ironic oamenii din propriul Lui cartier. De alfel Sorel şi Scarron i-o luaseră înainte, aducînd în scenă, în locul „eroilor de roman", oameni „schiţaţi pe viu" : avocaţi de provincie, lachei, căruţaşi. In secolul al XVII-lea, romanul sărac în imaginaţie nu se deosebeşte de mica povestioară morală, în ceea ce priveşte plăcerea de a-1 vorbi de rău pe celălalt şi de a-1 vedea exact atît de grotesc precît este. Iată, deci, o nouă intenţie a romanului : să fie o „zugrăvire" şi o satiră distractivă, cu un pic de maliţie.

Ea a fost o mană cerească pentru scriitorii numiţi „picareşti". *Gil Blas* al lui Lesage, pe lingă alte vreo trei sute de episoade, face caricatura unui medic binecunoscut la Paris ori a unui episcop nu mai puţin cunoscut în Franţa. N-are importanţă faptul că această caricatură e exagerată, că romanul se petrece, teoretic, în Spania. Plăcerea de a cleveti e omenească, ea se manifestase mai înainte in epigramă sau in „anecdota picantă" ; romanul nu face decît s-o preia.

La început, un povestitor superficial, glumeţ şi răutăcios, istorisea farse mai mult sau mai puţin „bune", unde fiinţele omeneşti sînt nişte marionete comice, tratate de altfel într-o manieră realistă. Sînt vechile povestiri populare, cu ţărani naivi şi ţărani vicleni, cu femei afurisite. Apoi arta mai rafinată a Margueritei de Navarre, în al ei *Heptameron* inspirat din Boccaccio, realismul dramatic al lui Bandello, abilitatea şi drăgălăşenia lui Bonaventure des Periers şi a lui Noel du Fail. Fără nici o îndoială, Rabelais domină tot acest secol al XVI-lea, dar *Pantagruel* — care este de pe acum, cu trei sau patru secole înainte, romanul atotcuprinzător — reprezintă, pentru veacul lui, o excepţie.

în secolul al XVII-lea totul se rezuma la povestire şi, în ciuda — uneori — a fineţei lor, personajele continuau să joace rolul eroului unei farse pitoreşti. Uni-

4 - c. 246

versul lui Scarron se reducea la nişte fantoşe — foarte reale de altfel — văzute de un comper ironic ; o trupă de comedianţi zdrenţăroşi soseşte la Mans : „Un locotenent de poliţie (...), pe nume La Răpunere, îi opreşte şi ii întreabă cu o autoritate de magistrat cine sînt (...). Convorbirea se termină cu cîţiva pumni şi cîteva înjurături de Dumnezeu care întîmpinară căruţa : valetul tripoului îl bătuse pe căruţaş (...) fiindcă boii şi iapa se înfruptau prea în voie din grămada de fin din faţa porţii.[4]'

*
* *

Totuşi, în acelaşi secol, marioneta comică amintită devine mai bogată în sentimente, încă de la Honore d’Urfe, de pildă. Şi ce mult a însemnat această nouă dimensiune oare creează romanul psihologic !

Cucerirea era însă prematură. Pentru a cuteza explorarea fără complexe a bogatei şi impudicei lumi a sentimentelor va fi nevoie de încă cel puţin două secole. De la Honore d’Urfe pînă la Laclos, Stendhal şi Dostoievski, o întreagă societate pudică, stingherită de mondenitate ori de ipocrizie morală — societatea contra-reformei — duce o plină de delicii, ipocrită şi plicticoasă luptă împotriva bogăţiei literare pe care a descoperit-o. Nici nu s-a constatat bine că *actele* omului, materie elementară a invenţiei romaneşti, sînt dublate de *sentimente,* senzaţii şi neînţelegeri reciproce, voite sau nu, între două conştiinţe umane, şi iată că societatea se şi înspăimîntă de această nouă posibilitate şi, asemeni falselor fecioare, încearcă să se bucure de farmecele ei, dar nu pe de-a-ntregul, ci trişînd. Tocmai acest fals complex face ca, inevitabil, pentru cititorul secolului al XX-lea, *Astreea* şi chiar *Principesa de Cleves* să fie destul de greoaie.

Era deci o nouă lume : senzaţiile, conştiinţa şi jocurile ei, „pasiunile[44]. Ele au fost falsificate însă din

pudoare. Mai întîi, „analizînd[44] sentimentele şi trans-

formîndu-le în cazuistică ori în retorică (cum au făcut autorii romanelor de curte). Iat-o pe Belinde, ale cărei simţuri au fost tulburate de Celion, dar care socoteşte că e cuviincios şi abil (să reţinem fericita coincidenţă) să ascundă aceasta prietenei sale Amaranthe şi chiar lui Celion : „Belinde fu emoţionată, dar nu se schimbă (...). Mila (termen atît de ipocrit pentru a exprima senzaţiile pe care le încearcă în faţa celui iubit !) era cît pe-aci s-o învingă. Deşi durerea lui Celion îi pricinui multă mîhnire, pentru ea însemna totuşi o mulţumire fără egal de a se şti iubită într-atît de cel pe care-1 iubea mai presus de orice. Şi poate că asta ar fi putut înrîuri întruoîtva hotărîrea sa, dacă n-ar fi voit să spulbere orice bănuială a Amaranthei cum că ea cir suferi, ba mai mult, că l-ar iubi pe acel păstor şi ar fi iubită de el." îşi înăbuşi deci mila [IV]... Oîte optative şi cîte eufemisme ! Suferi de o „boală“ dacă încerci o aprindere a simţurilor, iar sentimentele (atît de puerile, fie vorba între noi) ale Belindei sînt îndeajuns de complexe pentru a nu fi atît de des puse la optativ. Toate aceste pudori se regăsesc la doamna de La Fayeite, precum şi la Rousseau.

Faimoasa *Principesă de Cleves* (1678) a introdus, în principiu, „verosimilitatea caracterelor[11] în roman. E drept că doamna de La Fayette a dat în acest roman o foarte puternică *coerenţă* caracterului fiecăruia dintre eroii săi, domnul şi doamna de Cleves şi domnul de Nemours. Ea aplica aci „psihologia[11] inventată de Corneille şi de Racine, potrivit căreia *nici o reacţie dată a unei fiinţe omeneşti nu este inexplicabilă,* vestind astfel viitorul roman „psihologic".

Iată întregul secol al XVII-lea : autenticului studiu asupra emoţiilor i se substituie jocurile de gramatică şi de limbaj. Pătrunderea sinceră în lumea simţurilor e respinsă, creîndu-se o falsă lume a sentimentelor ra-

IV Honore d’Urfe : *L’Astree.*

ţionalizate şi analizate, o lume a „pasiunilor" care sînt

denunţate. Toată lumea ştie că Racine, aşa cum o spune în prefeţele sale, a zugrăvit pasiuni pentru a arăta relele pe care le aduc... Ipocrizia galantă şi literară ţesea o mantie peste acest secol.

Dar „adevărul" din frămintările inimii sau ale spiritului n-a întîrziat să se impună. A putut plăcea la Marivaux — fără a se vedea aci o descoperire — graţia şi şiretenia acelui personaj care este Marianne. Această fiică a unor părinţi necunoscuţi, deşi îndrăgostită de frumosul Valville, îl ocoleşte din „virtute[11], precum şi datorită inegalităţii situaţiei lor sociale ; ocolin- du-1, ea urmăreşte să cîştige admiraţia mamei tînărului pentru frumosul ei caracter, şi intr-adevăr mama înnebuneşte după această fată atît de cinstită. Marivaux e, fireşte, destul de abil pentru ca acest calcul să nu fie calcul, această virtute să nu fie virtute, această cochetărie să nu fie cochetărie. De fapt, el descoperă cu subtilitate *ambiguitatea* oamenilor, şi se joacă, se joacă magistral cu ea. Contemporanii lui nu-şi dau seama, dar asta n-are importanţă ; ei îşi dau seama de fapt, dar lucrul li se pare foarte firesc. *Viaţa Mariannei* e un roman nespus de tulburător, dar nici Marivaux, nici epoca sa nu-1 înfăţişează ca atare, fiindcă nu cred în roman.

Nu cred în el nici atunci cînd Crebillon-fiul transformă subtilitatea lui Marivaux în ştrengărie, rămînînd, la urma urmei, mai naiv. *Divanul* sau *Dragostele lui Zeokinisul* sînt mai degrabă jocuri psihologice — decit autentic erotice — consacrate micilor complicaţii pline de delicii care pot însoţi chiar şi dragostea vulgară.

Cultul emoţiei va schimba totul. „Prin roman, scria în 1761 Diderot, s-a înţeles pînă azi o ţesătură de evenimente himerice şi frivole a căror lectură era primejdioasă pentru gust şi pentru moravuri. Aş vrea să se

găsească un alt nume operelor lui Richardson care

CULTUL EMOŢIEI

înalţă spiritul, mişcă sufletul, respiră pretutindeni dragostea de bine, şi care se numesc tot romane.[11] Ne e greu să pricepem astăzi ce anume înţelegea „virtuosul*[1] secol al XVIII-lea prin „a înălţa spiritul**; dar expresia „a mişca sufletul** ne lămureşte ; e vorba, de fapt, tot despre emotivitate.

Copioasele romane ale autodidactului Richardson, *Clarissa Harlowe* sau *Pamela,* sînt ţesute îndelung, grosolan, solid, din intrigi familiale şi rurale, zugrăvind moravurile şi încîlceala relaţiilor omeneşti; e prima *saga* modernă, saga unei familii sau unei poveşti, echivalentul a ceea ce va reprezenta in secolul al XX-lea *Jalna* canadiană a lui Mazo De La Roche. Se simte că autorul e „moral**, şi îl admirăm pentru că zugrăveşte dramele şi dezordinile. în *Clarissa Harlowe* se află faimosul seducător Lovelace. Iar *Pamela* are meritul de a fi, pentru prima oară, istoria unei cameriste.

Sub masca virtuţii, se dezvoltă cultul emoţiei. Ajutat de agreabilul Bemardin de Saint-Pierre, cu inefabilul şi fermecătorul *Paul şi Virginia,* Rousseau nu-i adaugă nimic nou, în afara puterii de convingere a melodioasei sale retorici. *Noua Eloiză,* la fel de predicatoare ca romanele lui Richardson — ba chiar mai mult — împinge mai departe exaltarea sentimentului. E de ajuns ca Laclos, fără voia lui, în *Legăturile primejdioase,* să pună calculul în locul pasiunii naive. Nu este decît o contraprobă, un „negativ** în tonuri reci. Dar zarurile sînt aruncate, „romanul pasional** a intrat în uzul obişnuit sub numele de „roman psihologic**.

Iată deci romanul împovărat de un nou lanţ : trebuie să fie *emoţionant.* Antoine Prevost, un călugăr benedictin secularizat cu îngăduinţă papală pentru a se consacra literelor, a introdus cu inocenţă în Franţa, în nu mai puţin de o sută douăzeci de volume, povestea emoţiei şi a psihologiei emoţiei. Să ne gîndim la acea scenă din *Cleveland* în care Cleveland, fiu natural al lui

Cromwell (romanescul nu-şi pierde drepturile) e însărcinat, de un tată neliniştit şi urmărit de poliţie, să pună la adăpost o tînără, Cecile, pe care o iubeşte în

taină şi care ar răspunde bucuroasă dragostei lui. O lungă călătorie, o misiune seoretă..., dar, în fine, e vorba de doi tineri ; ghicim urmarea, foarte castă de altfel, dar, bineînţeles, echivocă. E aci o situaţie pe care ne-o înfăţişează astăzi orice tehnicolor, moştenitor al abatelui Prevost. Dar — dacă exceptăm corabia lui Tristan —, este o invenţie a secolului al XVIII-lea. Şi ce să mai spunem despre *Manon,* despre inegalabila Manon care a făcut să plîngă atâtea Margot, atîţia Musset şi atîtea bunici :

De ce Manon Lescaut, din prima-nfăţişare,
Atît de omenească şi-atît de vie pare
De crezi c-ai mai văzut-o, şi-i numai un portret ?

Emoţia şi pateticul, care vor fi din ce în ce mai căutate în roman, impun „adevărul" reacţiilor omeneşti : o artă a mimării şi a delicateţei, în care autorul „creează" un personaj în mişcare. Aşa ia naştere arta de a închipui oameni mai „adevăraţi", mai asemănători lor înşişi decît în realitate. Această artă, se ştie, a devenit *regulă* a romanului, rămînînd şi în 1962 [V] unul din cele mai imperative criterii.

Ar fi greu să definim această impresie de „viaţă", dacă nu am reduce-o la faptul că personajul trebuie să *emoţioneze* şi să *intrige* puţin... dar nu prea mult, totuşi. Manon emoţionează fiindcă are reacţii neaşteptate, este nepăsătoare, agresivă şi lipsită de apărare; apoi, pentru că ajunge la conştiinţa de Sine şi la aceea a propriului ei destin.

Acest „adevăr" al romanului nu are deci nimic de-a face cu adevărul numit realism sau realitate... Confuzia a fost totuşi întreţinută, numindu-se „adevăr" ceea ce în realitate este *pateticul...* Plăcerea *emotivităţii* primeşte

V Anul în care a apărut prima ediţie a lucrării de faţă (n. tr.).

astfel cauţiunea unei false obiectivităţi.

MARIVAUX ŞI ROMANUL ŞMECHERESC

In mai puţin de un secol şi jumătate, se trece astfel de la romanul baroc (miraculos cu *Marele Cyrus,* burlesc cu *Francion)* la „romanul intim“ : de la emoţia abilă din Marivaux la pateticul din *Manon Lescaut,* apoi la fermecătoarea şi bogatia istorie din *Noua Eloiză* şi, în sfîrşit, trecînd prin cîteva texte mai sofisticate ale lui Crebillon, Laclos şi Sade, la cruda şi dura „analiză psihologică[14] din *Adolphe* al lui Benjamin Constant. Romanul s-a desprins de fabulă, de povestea naivă şi plină de nepotriviri, cu totul imaginară, pentru a trece la „analiză[11], adică la subtila transcriere a *intimităţii umane, a conştiinţei, a inferiorităţii.*

în această descoperire a indiscreţiei, impudoarea va juca un rol. Marivaux a pus cel dinţii sentimentele în formule elegante şi ambigue, care ajung să aibă izul unui jupon mototolit : într-o scenă din *Viaţa Marian- nei, o* mică lenjereasă este răsturnată de o caretă pe cînd iese de la biserică. Coapsa rănită e îngrijită în acelaşi timp de un bătrîn medic şi de tînărul Valville care e vinovat de accident : chirurgul, „pentru a cerceta cit mai bine vătămătura, se apleca mult, fiindcă era bătrîn, iar Valville, conformîndu-se gestului, lua pe nesimţite aceeaşi atitudine, aplecîndu-se şi el mult, fiindcă era tînăr...[11]

Citat ştrengăresc, desigur, dar care ne dezvăluie ce însemna „adevăr[11] psihologic în secolul al XVIII-lea : momentul în care e surprinsă, cu sau fără cochetărie, tulburarea senzuală sau emotivă. De altfel, toată sarea consistă aci în faptul că pacienta însăşi e cea care povesteşte întîmplarea...

Prin acest pasaj uşor picant, Marivaux reuşeşte de altfel mai mult decît să seducă cititorul : el traduce în termeni sensibili — pudoare sau indiscreţie[VI] — ceea ce altădată nu era decît o poveste, o farsă... ; el aparţine momentului cînd romanul, sătul de *romanescul exterior,* de lungile aventuri eroice şi lipsite de haz, descoperă

VI *Voyeurisme* în original.

puterile *conştiinţei* şi ale reacţiilor ei.

Din acea clipă, romanul încetează a mai fi acelaşi „gen". Pe lingă povestirea, pe lîngă aventura pe care o cuprinde, el devine o privire indiscretă, o analiză intimă. E gata să pătrundă, cu o violenţă abia reţinută, in acest univers tulbure care e indesinele individului, secretul conştiinţei, amănuntul senzaţiilor, micimea şi măreţia intimă a fiinţei omeneşti. „Romanul răspunde acelei curiozităţi a omului pentru om care poate merge, ca omul însuşi, de la formele cele mai vulgare pînă la formele cele mai înalte.“ [VII] Domeniu ce nu fusese încă violat de nici o altă artă, căci poezia nu îngăduia vizitarea sau exploatarea lui decît sub semnul unui lirism de bonton.

încă reţinut, strîns în corsajul limbajului ales şi al unei psihologii mondene, „romanul intim“, preromantic şi romantic, de la Rousseau la Senancour şi la Constant — fără să mai punem la socoteală cruda sfidare a lui Laclos —, traduce cu elevaţie, nobleţe şi insistenţă, mărunţele detalii ale conştiinţelor, ale micilor lor ezitări, calcule, slăbiciuni, tot ce în zilele noastre e evocat într-o manieră mai brutală, mai deşănţată, mai vizibilă.

*
* *

Sub aparenţa unui studiu psihologic stăpînit şi precis, sec şi arzător, *Adolphe,* romanul lui Benjamin Constant, oferă acest amănunt al micimii omeneşti, această putrefacţie a vieţii psihologice, această jilavă şi absurdă intimitate. E de ajuns, de pildă, să fie *evocaţi* doi amanţi şi dezgustătoarele lor certuri : „Cînd Elleonore mă găsea posomorit sau trist, se simţea mai întîi îndurerată, apoi jignită şi, prih imputările ei, îmi smulgea mărturisirea oboselii, pe care aş fi vrut s-o tăinuiesc. La rîndul meu, cînd Elleonore părea mulţumită, mă

VII Paul Gadenne în *Problemes du roman (Confluences),* Le Carefour, 1945, p. 219.

înfuriam văzind-o că se bucură de-o situaţie pe care o plăteam cu preţul fericirii mele şi îi tulburam această scurtă bucurie cu *insinuări* care îi lămureau adevărata mea stare sufletească. Ne atacam, deci, cînd unul cînd altul, aruncîndu-ne fraze piezişe, pentru ca după aceea să ne refugiem în protestări de ordin general, în vagi justificări şi apoi să ne afundăm în tăcere.“ [1] Iată ceva spus în maniera epocii, ceva care poate părea distins şi plictisitor. Cît de precisă e totuşi cruzimea acestor două personaje care se muşcă şi se otrăvesc !

într-un roman contemporan, tratat în maniera dialogului, ar fi cam aşa :

„Elleonore intră în salon fredonind şi nu puteam suporta să fredoneze.

— Eşti veselă în dimineaţa asta ?

— Nu, nu sînt veselă. Cînt.

Am găsit de cuviinţă să-mi sting ţigara pe care am strivit-o dinadins în scrumiera mare, de alabastru : Elleonorei nu-i plăcea să o folosesc atunci cînd nu aveam musafiri.

Cum se bucura de veselia ce părea s-o stăpînească, eu izbucnii :

— Povestea asta cu Mougin nu mai merge de loc. O să am plictiseli cîteva zile.

— Ne-am obişnuit cu asta.

O făcea dinadins, fără-ndoială. Dar a adăugat cu atîta inocenţă :

— Eşti sigur că dacă telefonez la ora asta am s-o găsesc pe mica Denise, vînzătoarea de la florăria din colţ ?

Eram iritat.

— Telefonează, dacă vrei.

— Ah, bine. Credeam că putem discuta fără să ne certăm.

— Nu mă cert.

După o tăcere, am adăugat pe un ton puţin cam prea solemn :

— Te asigur, Elleonore.

Cum nu spunea nimic, am reluat :

— Cred că am să te las să te duci singură la soţii Marlot astă-seară.

Riposta ei fu vie, dar, trebuie să mărturisesc, lipsită de răutate :

— Credeam că-ţi plac cocteilurile. Te plîngi tot-deauna de seri goale.

Am devenit grav. Trebuia. Nu mă puteam stăpîni.

— Elleonore, găsesc că sînt goale serile în care mă inviţi să răsfoiesc un roman, după ce am lucrat opt ore. Da, am lucrat. Clienţii, întilnirile...

Elleonore răspunse liniştită :

— Cum vrei.“

Fiecare epocă are într-un mod foarte evident stilul ei. Această traducere mai mult decît aproximativă şi voit vulgară din Benjamin Constant poate scoate la iveală ceea ce, într-un stil diferit de al nostru, „romanul psihologic[11] a descoperit la vremea sa şi ceea ce nu se deosebeşte decît prin *manieră* de această investigare mereu mai profundă a *intimităţii* omeneşti. „Noi avem impudoarea psihologiei, aşa cum cei vechi aveau impudoarea gimnasticii[11] \ spunea Abel Hermant lui Frederic Lefevre. Romancierul satisface un sadism latent, închizînd un întreg destin într-o carte; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpîneşte în întregime, îl studiază, îl întemniţează, îl supune la tot felul de experienţe : temnicer şi călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau o cameră de tortură... E evident, de pildă, că autorul *Crinului din vale* o tortureazā pe doamna de Mortsauf, aşa cum Bourget îşi tortureazā ducesele sau micile actriţe. Doar Flaubert, inversînd procesul, se torturează pe sine însuşi...

[1] Frederic Lefevre: *Une heure avec... I*[Te] *serie,* Gallimard, 1924, p. 180.

ROMANUL INTIM ŞI TAINELE INIMII

„Romanul intim[11] al liui Senancour, Musset, George Sand, chiar dacă păstrează un stil destul de distins şi sentimente puţin cam retorice, ţinteşte a reda nu o frumoasă aventură imaginară şi „romanescă[11], ci *secretele* fiinţei umane. Nu avem încă de-a face decît cu secretele „inimii[11]. Dar dacă la Musset, *Confesiunea unui copil al secolului* este, ca şi *Ea şi el* la George Sand, pătată de complezenţă şi de lirism sentimental, *Crinul din vale* de Balzac e o analiză plină de cruzime prin moartea cumplită a doamnei de Mortsauf, iar admirabilul *Dominique* al lui Eugene Fromentin dezvăluie fără efecte facile sentimentele şi suferinţele...

*

★ *

Născut din legende, din aventuri epice şi cîteodată fantastice, romanul occidental a descoperit încetul cu încetul un „fantastic[11] extrem de complex şi fascinant : nici fapte, nici acte, nici „istorii[11], ci neliniştitoarea şi ciudata forfotă a lăuntrului omenesc. In decursul întregului secol al XlX-lea, exceptînd pe un Nerval sau un Lautreamont, el va rămîne supus *convenţiilor:* intrigă psihologică, coerenţă a „personajelor[11], patetică poveste de dragoste. Dar, o dată cu Proust, Joyce, Muşii, Virginia Woolf, expresionismul german şi suprarealiştii, apoi şcoala numită a „noului roman[11], acest *psihic* literar încă romanesc şi sentimental va exploda... Evoluţia declanşată de Prevost sau Marivaux, interesaţi nu de ceea ce se petrece *cu* eroul romanului, ci, *in* eroul romanului, se transformă — bineînţeles după Laclos, după Sade, după Stendhal şi Dostoievski — în explorare feroce a lumilor proliferante ale senzaţiei, ale subconştientului, ale conştiinţei surprinse în dezordinea ei ilogică.

Această dezordine ilogică, această *materie elementară* a faptului omenesc, această conştiinţă violată şi dezgolită, ridiculă, iterativă şi obsedată, poate fi regăsită, de pildă, în faza contemporană a romanului intimist. *Plane-*

tarium de Nathalie Sarraute, de pildă, înfăţişează o intimitate atît de bizară cum e obsesia acelei femei care, ore şi ore întregi, pagini şi pagini întregi de „roman", suferă, ca o maniacă pasionată de apartamentul ei, cînd zăreşte pe o frumoasă uşă de stejar găurile pe care nişte muncitori neîndemânatici le-au făcut din greşeală. Ca şi la Proust, este vorba de un „amănunt[14], şi anume acel amănunt care face conştiinţa să se poticnească, o aţîţă, o înnebuneşte, pilda însăşi a ceea ce *alcătuieşte* viaţa, viaţa adevărată, cea care nu are nimic comun cu eleganţa povestirilor romaneşti, dar este total legată de furie, de speranţă, de nebunie. Mai degrabă decît ce povestesc cărţile, priviţi ce se petrece în *realitate,* sub o formă dezlînată, în mintea unei fiinţe omeneşti după ce nişte tîmplari stupizi au stricat o uşă frumoasă de stejar : „Haideţi, frecaţi împreună cu noi, găurile dispar... acolo totuşi, dacă te aşezi ceva mai la stînga, iată-le că se ivesc din nou... Frumosul stejar cu lustru şi cu ape era scrijelit de mici cercuri afurisite, zadarnic voiai să le ascunzi, să le umpli cu ceară, să le freci, imposibil să le faci să lucească... Trebuie să încerci să le vopseşti, sînt prea negre, să răzuim ceara, să reîncepem, să tăiem rondele de lemn pentru a reastupa găurile... dar cercurile cele mici din jur se văd cu ochiul liber, degeaba le freci...

Nimic de făcut, trebuie să renunţăm, trebuie să ne resemnăm, să uităm de toate astea, dar nu putem... Sîntem închişi cu toţii aci, împreună cu ea, nu-i aşa ? Sîntem împinşi de^a lungul unui coridor îngust şi întunecat, fără ieşire, rătăcim la nesfîrşit, închişi împreună cu ea în acest sumbru labirint învârtindu-ne roată...

Fiţi fără teamă... Este un joc, o ştiţi prea bine... Nici unul din noi nu riscă nimic. Inima se strînge cu delicii, îţi vine să ţipi, ca-n tobogan, cînd izbucneşti în rîs dacă vagonetul coboară... într-o clipă, dacă vă încearcă dorinţa, veţi fi din nou la voi acasă, pe cînd ea va rămîne

acolo pentru totdeauna, în această gaură

pe care şi-a săpat-o, prea firavă pentru a evada, unde va rătăci, se va roti la nesfârşit/’[VIII]

Aci sîntem invitaţi a ne lăsa în voia unei ameţeli : a conştiinţei in stare elementară, densă, hibridă, nebună. Să transpunem acest episod în stilul lui *Adolphe* de B. Constant : „M-a primit nespus de agitată şi necăjită din pricina unei reparaţii nereuşite a *comodei* ei. pe care o făcuse tîmplarul contelui X. Detaliile vieţii domestice aveau asupra Elleonorei un efect stingheritor, fapt care adăuga farmecului ei, nu lipsit de trufie, o asprime neaşteptată ce ar fi putut fi luată drept indiferenţă excesivă, dacă nu ai fi fost prevenit. Aerul ei rece şi preocupat m-ar fi mirat, dacă nu mi-ar fi mărturisit ea însăşi cauzele. A trebuit să se învingă pe sine pentru a răspunde amabilităţilor fireşti ale unui prieten şi, în timpul convorbirii noastre, o simţeam încă tulburată de gînduri vulgare pe care se străduia să le alunge. îmi plăcea că EUeonore, înconjurată cum era de un &rc de oameni de vază, putea pune cîteodată pasiune în ceea ce face parte din viaţa casnică ; această slăbiciune mi-o făcea şi mai scumpă. Totuşi, ardoarea discursurilor mele o impresionă. După ce îi reamintii de lungile săptămîni ale exilului meu, ea exclamă...“

Din nou multe optative, şi gata „scamatoria" ! Ceea ce la Nathalie Sarraute e *subiect* de roman, nu poate fi decît incident domestic, pitoresc, în construcţia intrigii psihologice la Benjamin Constant. Nobila succesiune a „sentimentelor[11] acceptă furia împotriva tîmplarilor doar ca pe o neînsemnată „circumstanţă", preludiu al adevăratei conversaţii. în epoca noastră, dimpotrivă, intriga amoroasă şi continuitatea în evoluţia pasiunilor sînt sacrificate (mulţumită lecţiei lui Proust) „incidentelor[11].

.Secolul al XX-lea a renunţat astfel, in unele cazuri, la artificiile şi convenţiile povestirii, pentru a pune

VIII Nathalie Sarraute: *Le Planetarium.* Gallimard. 1959, pp. 35—37.

în valoare numai şi numai *incongruenţa,* incoerenţa şi intimitatea conştiinţei redusă la ea însăşi, la fantasmele, la ezitările, la secretul ei... Mai degrabă decît „roman[11] ori povestire, cartea este un poem despre misterele conştiinţei.

Dar această conversiune fusese anunţată încă de romanul emotiv al secolului al XVIII-lea ; în pasiunea aceea ciudată care l-a îndemnat să neglijeze aventura în folosul curiozităţii intime, evenimentele — în favoarea sentimentelor, romanescul exterior — în favoarea romanescului lăuntric. Aveam de-a face aci cu o mare aventură, care începea cu o pasiune tulbure şi indiscretă, oarecum sadică, pentru *detaliul* emoţiilor... Căci, în fine, care altă civilizaţie decît a noastră s-ar fi gîndit să exploreze, cu artă şi delicii, mîlul nesfîrşit de bogat al straturilor, afundurilor şi străfundurilor conştiinţei vii ?

Totuşi, la începutul secolului al XlX-lea romanul nu mergea atît de departe. Deşi interesat de emoţii, doritor a le surprinde nuanţele, puterile lor tulburi, le exprima într-un mod liric, oarecum convenţional. El păstra, de altfel, cuminţenia povestirii şi logica genului. Romanele pasionale cuminţi ale doamnei Cottin ori ale dcamnei de Stael, sentimentalitatea cuviincioasă a doamnei de Souza şi a doamnei de Genlis, nu pătrundeau prea ndînc în emotivitatea umană, în tainele şi zodiile ei rele. Cu toate acestea, tradiţionaliştii aveau dreptate, în general, să denunţe lectura romanelor drept periculoasă pentru tinerele fete. Ei îşi dădeau prea bine seama că romanul, acest „gen“ nou de fapt în istoria literaturilor, vădea o îngrijorătoare înclinaţie pentru explorarea adîncurilor, profunzimilor emoţiei, ale visului, ale întregului necunoscut care sălăşluieşte în *psihicul* uman. Şi, aşa cum înotătorul sub apă nu poate lua decît o mică rezervă de oxigen, romancierul curios, îndrăzneţ, sadic,

gata să tulbure calma suprafaţă a conformismului omenesc, nu poate

duce cu el în abisuri decît o cantitate mică de morală... Abia în secolul următor romancierul va pătrunde în lumea submarină, subumană, cu monştrii şi minunile ei.

De altfel, romanul va aştepta — cu excepţia lui Stendhal şi Dostoievski — o bună sută de ani înainte-de-a urma calea indicată de romanul emotiv, înainte de-a se lăsa pradă viciului curiozităţii pentru viaţa psihică şi emoţională. Va fi supus, ce-i drept, de-a lungul aproape întregului secol al XlX-lea, unei alte ispite : a seriozităţii; ea îl transformă în document şi în studiu sociologic, care îl învaţă descrierea pitorească, analiza socială, documentarea, reportajul. Ivit într-o societate ultracivilizată, cu spirit ascuţit şi frivol, impulsul ce îndemna la explorarea profunzimilor umane pornind de la emoţie şina trăit îndelung veleatul; noua societate burgheză se pregătea, între timp, să ceară romanului s-o informeze, s-o documenteze : aşa a luat naştere realismul.

II

BEŢIA REALISMULUI

Influenţa „foiletonului^. — Balzac demiurgul : trustul romanului; misterele societăţii; Victor Hugo, Charles Dickens, N. V. Gogol. — Tehnici realiste şi procedee ale povestirii. — Realismul ca voinţă de putere, valori simbolice ale realismului. — Decadenţă: realismul documentar.

Gustave Flaubert şi bizantinismul descrierii. — De la realism la alexandrinism, de la Maupassant la A. Daudet şi A. France. — Flaubert şi cinemascopul : — SaJammbo, *superproducţie romanescă. — Falsul realism adoptat de şcoală. — Realismul a fost o preţiozitate.*

De la abatele Prevost pină la Chateaubriand, romanul a tot prins gust pentru emotivitate şi pasiune, iar apoi, trecînd pe la „picareşti", pentru satira socială. Rousseau şi Bemardin de Saint-Pierre au trezit gustul pentru botanică, peisaje, sentimentalism. Exotismul, adevărat sau fals — întotdeauna fals, desigur — a fost utilizat încă din secolul al XVII-lea. Memoriile, autentice sau apocrife, impun nevoia unei povestiri credibile, dată adică drept reală. O dată cu Laclos, Constant, Sten- dhal, psihologia devine un joc precis, strîns şi subtil. Eroi ca *Werther* şi *Jacopo Ortis* îi adaugă nota „eroului fatal“.

între timp, romanul se îmbogăţeşte. El descoperă şi-şi adjudecă pasiunea născîndă pentru sociologie, arta descrierii pitoreşti, vederile politice, culoarea locală şi evocarea trecutului. Moralitatea rămîne, în ansamblu, recomandabilă ; ea nu atîrnă prea greu, mărginindu-se la a da farmec istoriilor doamnei de Genlis. La fel istoria care, provizoriu, constituie la Walter Scott sau Alexandre

Dumas o evaziune. Reunind *toate* aceste elemente — cea ce e un tur de forţă — italianul Manzoni realiza în *Logodnicii* (1827), sinteza perfectă a romanului. Această carte rezumă starea de lucruri a epocii şi continuă să fie citită cu plăcere.

Dar romanul suferă, în secolul al XlX-lea, acea mare transformare care-i va asigura creşterea, puterea, succesul : devine un *document* romanţat. Transformarea se datorează exclusiv condiţiilor de publicare. Nu vom putea înţelege marele roman realist al secolului trecut dacă nu vom constata în primul rînd faptul că e destinat *să apară într-o revistă sau într-un cotidian.* Cele mai mari romane ale secolului al XlX-lea sînt, în primul rînd, *foiletoane.* Dickens nu devine romancier decît prin intermediul şi sugestia Presei ; Dostoievski însuşi nu era decît un foiletonist, hărţuit de directorii ziarelor şi avîndu-1 drept model pe... Eugene Sue. Aşa s-a impus celor pe care-i vom numi „realişti[11], studiul societăţii, al ascunzişurilor, al culiselor, al aspectelor pitoreşti.

Romancierul devine atunci fiinţa atotştiutoare care, pornind de la o aventură oarecare, de la un fapt divers, reconstituie totul, înţelege totul; el îşi ia note în carnet şi ştie să însufleţească lucrurile, să descrie încăperea în care intră cineva, îmbrăcămintea şi înfăţişarea unui personaj interesant ; s-a informat chiar şi asupra antecedentelor acestui personaj. Adică tot ceea ce ignora romanul „romanesc[11] al secolului precedent. Căci, asemeni unui bun ziarist, cel care vorbeşte nu e un simplu povestitor, ci un bun orator, care analizează tot, care dialoghează uneori — plin de convingere — cu cititorul, pe care, aşa cum face atît de des Balzac, vrea să-1 pună la curent cu toate.

Romanul-foileton (în sensul secolului al XlX-lea) e cel care dirijează romanul. După *Misterele Parisului* (1842—1843), Eugene Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844—1856). Iar 30 de ani mai tîrziu, pentru a întrece un alt foiletonist, Paul Feval, este trimis cu sila în Anglia pentru a scrie acolo, cît mai iute cu putinţă, *Misterele Londrei.*

Operele lui Balzac, a lui Dickens, a lui Zola — chiar Flaubert publica în reviste — au fost scrise în această atmosferă. Nu fără demnitate, totuşi. Deşi influenţaţi de aceste condiţii, marii romancieri realişti ştiau prea bine ce anume îi despărţea de foiletoniştii vulgari. Desigur, gazetăria este aceea de la care Balzac împrumută un stil, o formă, o poză şi, mai ales, un model de viziune şi de analiză. Dar exigenţele şi chiar impertinenţele gazetăriei romanţate sînt transformate de el, conştient, într-un mod literar de înţelegere a lumii.

Tot aşa cum poezia va fi stăpînită ceva mai tîrziu de ispita ameţitoare a *Absolutului,* romanul cunoaşte tentaţia *Totalităţii:* registru şi epopee a „vieţii[11], a vieţii totale, multiforme, incomensurabile. Romancierul Balzac nu se consideră un simplu scriitor, un om de litere ; el se crede un Napoleon sau un Einstein : „Patru oameni au trăit o viaţă imensă : Napoleon, Cuvier, O’Connell, iar al patrulea vreau să fiu eu. Primul a trăit viaţa Europei, armatele l-au inoculat ! Al doilea s-a căsătorit cu globul ! Al treilea s-a încarnat într-un popor. Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap !“ [IX]

Originea acestui roman total, care e marele vis al secolului — paralel cu visul unei ştiinţe totale (Taine), cu visul unui progres ineluctabil (Michelet, Renan), al unităţii spirituale (Hegel) —, se vădeşte a fi, din punct de vedere istoric, Walter Scott. Acest scriitor sîrguincios şi puţin cam rece a avut ideea de a reuni *toate* ambiţiile răzleţe ale romanului, fiind atît inspiratorul lui Manzoni cît şi al lui Balzac.

Balzac însuşi o mărturiseşte : „Walter Scott a ridicat deci la valoarea de filozofie a istoriei romanul, literatură care, din veac în veac, a încrustat nemuritoare dia-

IX Balzac: *Lettres ă l'etrangere, 6 ţevrier,* 1844.

mante în coroana poetică a ţărilor ce cultivă literele.[11] Limbajul e semnificativ : aparţine „proaspătului îmbogăţit[11]. Romanul de la începutul secolului al XlX-lea îl înfăţişează, sub restauraţie, pe negustorul de bunuri, care, cu prilejul tulburărilor sociale sau al modelor literare, culege fructul copt pentru el de mai multe generaţii burgheze ce pîndeau „bunurile naţionale[11].

Ideea romanului „total[11], care foloseşte toate resursele cunoscute ale romanului, purcede de la Walter Scott : „El reunea drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea ; făcea să apară miraculosul şi adevărul, atingea poezia prin familiaritatea celor mai umile feluri de a vorbi[11] [x]. Dar Balzac interpretează romanul făcînd din el o bancă sau un *trust* care controlează întreaga piaţă. Metafizica sa constă în ideea „romanului total[11], adică a *trustului:* „Scriitorul ar putea deveni pictorul mai mult sau mai puţin fericit, răbdător şi curajos, al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieţii intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiunilor, înregistratorul binelui şi răului[112]. Şi toate acestea — deodată : trei sau zece romancieri într-unul singur. E într-adevăr admirabilă arta cu care Balzac uneşte satira psihologică şi satira socială, descriind animalul cu cochilia sa, cxplicind omul prin mediul şi originile sale, oferindu-i totuşi şansa de a-şi domina mediul şi de a-şi inventa un destin.

Această iluzie a puterii, această impresie că ai în mînă toate mecanismele sociale şi psihologice, cu angrenajele lor istorice, corespundeau „cererii[11] unui public burghez care voia să „ştie tot[11] despre Şuani, Legiunea de onoare, circulaţia monetară sau o seară la Operă. Cită bucurie să explici, *grossomodo,* unui burghez sau unui om cumsecade, cum un mic nobil venit de la ţară face carieră la Paris, printre miniştri, bancheri şi femei... Acest fel de „reportaj[11] este ceea ce-1 interesează pe Balzac; verbul lui e al unui jurnalist, [X XI]

MISTERELE SOCIETĂŢII

X Balzac: *Avant-propos de la Comedie humaine,* 1842.

XI *Idem.*

care informează şi dezvăluie, ca şi al lui Hugo-romancierul, şi chiar al lui Nerval : „într-un viitor apropiat, căile ferate vor duce la dispariţia unor industrii, vor transforma altele[111]... Cînd e vorba de a filozofa asupra transportului în comun, ezoterismul lui Balzac e cel al unui „redactor[11]. Presa şi reportajul sînt prezentate atunci drept o revelaţie pozitivă şi ezoterică totodată : „Nepoţii noştri nu vor fi oare încîntaţi să poată lua cunoştinţă de materialul social al unei epoci pe care o vor numi «vremea de altădată» ?“[XII XIII XIV]

De fapt, o întreagă epocă a crezut că existau *mistere sociale.* Balzac, Dickens, Eugene. Sue, Hugo în *Mizerabilii,* revelează secretele societăţilor, făurind c mistică sau un ezoterism. în aceeaşi epocă se afirmă Marx şi predecesorii săi. „Pentru Balzac, romanul se edifică în timp, precum labirintul istoriei vii a oamenilor : din moravurile lor, dar, mai cu seamă, din ideile lor.[113] Contemplare a unui mecanism care ar guverna societăţile şi viaţa indivizilor. Viziune doctrinală care, în roman şi în arta literară, oferă cititorului plăcerea de a se identifica voinţei ce pune în mişcare Istoria. Ce îndrăzneală să numeşti aceasta „realism[11], cînd de fapt ne aflăm în faţa unui vis...

Ne e teamă astăzi că, dacă există un mecanism al societăţilor, el depăşeşte în rapiditate inteligenţa umanăi spulberînd-o înainte ca ea să fi izbutit a-1 cunoaşte şi defini. Desigur, Balzac nu gîndea astfel, şi nici Dickens, nici Hugo. Dar ei au conferit romanului funcţia regală de a domni, în numele spiritului, asupra realităţii sociologice. în roman, gazetarul devenea „gînditor[11]; faptul cotidian căpăta valoare de exemplu. Şi, la urma

XII Balzac: *Un debut în viaţă,* trad. de Rose Hefter, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 189.

XIII *Ibidem.*

XIV Jose Bergami'n în *Problemes du roman (Confluences),* Le Carrefour, 1945, p. 197.

urmelor, „realismul[11] nu era altceva decît faptul divers îngroşat de o „conştiinţă morală“. Romanul avea cu ce se hrăni vreme de cincizeci de ani.

*
* *

Balzac, Hugo sau Dickens ne oferă bucuria *demiurgului.* Acestui cuvînt i s-a extras aproape orice semnificaţie aplicîndu-1, din principiu, tuturor romancierilor. Zola nu e însă „demiurg" ; el face un „studiu" — studiul mecanicilor de locomotivă, sau al magazinelor de mărunţişuri, şi nu ştie mai mult decît ştie autorul unui „studiu". Balzac ştie tot, ca un şef de poliţie care ar avea acces şi la fişierele Providenţei... Şi, într-adevăr, Hugo în *Mizerabilii* se identifică Providenţei. Cunoaşte dinainte destinul personajelor sale. Ştie că insul cu pas de pe acum greoi, abia ieşit din ocnă, care pătrunde în oraşul Digne, va deveni un fel de sfînt. îşi compune romanul aşa cum l-ar fi compus Providenţa — O Providenţă claudeliană *avant la lettre.* De ce anume va avea nevoie Jean Valjean pentru a ajunge la forţa morală şi la abnegaţia de care va da dovadă la sfîrşitul vieţii sale ? De un episcop, de o prostituată şi de fiica ei, de o temniţă, de o mînăstire, de un hangiu, de lumea interlopă a Parisului, de canalele Parisului, de fiul unui colonel al Imperiului, de o răscoală republicană. Jean Valjean nu întîlneşte în mod firesc aceste fiinţe şi aceste evenimente. Ele sînt pregătite anume pentru el, şi le va întîlni în ordinea în care trebuie să le întîlnească. O constată, de altfel, el însuşi la sfîrşitul vieţii sale : „Dumnezeu împarte. E sus, ne vede pe toţi, şi ştie el ce face acolo, printre stele..."

Şi la Dickens totul e dinainte pregătit : de-o parte, conştiinţa chinuită a eroului, *Oliver Twist* sau *David Copperfield,* de cealaltă, o serie de fiinţe sau de medii mai mult sau mai puţin slinoase şi pitoreşti, dar ostile, împietrite în nedreptate, închistate în vanitatea sau interesul lor, impermeabile faţă de înţelegere, de conştiinţă

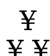
chiar. Ciocli bătrîni, bătrîni ţircovnici, cămătari, negustori întotdeauna dubioşi, exploatatori ai tinereţii neajutorate. Dickens s? complace în contrastul patetic dintre sensibilitatea chinuită — deşi vitează şi curajoasă — a eroului şi o lume savuroasă de prăvăliaşi rapaci. Contrastul provoacă mila cititorului, chiar înduioşarea lui. Dar — ca şi universul lui Anouilh, de care se apropie prin multe trăsături — universul lui Dickens e o lume simbolică, făcută pentru a provoca *un* sentiment precis. Ea se bizuie pe compasiune, nu pe studierea societăţii londoneze. Acolo se joacă o dramă, totdeauna aceeaşi, ca şi la Anouilh, care e drama dickensiană. în *Poveste de Crăciun,* desfăşurarea dramei e inversată : în locul unei sensibilităţi care-i înfruntă pe bătrînii rapaci, un bătrîn rapace îşi regăseşte sensibilitatea ; fiind vizitat de duhul Crăciunului trecut şi de duhul Crăciunului viitor, domnul Scrooge redevine un mic David Copper- field. Astfel, realismul se ridică deasupra realismului datorită unui mit al autorului : Hugo — Providenţa, Bălzac — jumătate Vidocq, jumătate Belzebut, sau tot aranjamentul sentimental care însoţeşte pitorescul plebeian şi înduioşat al lui Dickens.

Printre aoeşti observatori şi dramaturgi sociali, Gogol, şi astăzi puţin cunoscut în Franţa, dă dovadă de mai multă libertate. Raportîndu-1 la Balzac, Dickens, Hugo, arta sa consistă mai ales în a fi mai puţin pretenţioasă. *Serile în cătunul de lingă Dikanka* (1832) sau *Mantaua* (1839) simt pur şi simplu viaţă amestecată cu satiră, umor şi tandreţe, într-un stil dickensian infinit mai puţin apăsat. Dar *Suflete moarte* — neterminat în 1842 — are dimensiunea romanescă a marilor cicluri din epoca balzaciană şi vesteşte totodată imensa milă umană din marile cicluri naturaliste ale epocii următoare. Şi totuşi, această măreţie nu exclude simplitatea, şi mai cu seamă ironia, într-o scăpărătoare forţă de evocare a sufletelor care îi vesteşte pe Dostoievski şi Cehov — să-1 lăsăm deooarte pe blajinul Turgheniev, infinit mai palid...

începutul secolului al XlX-lea e perioada cînd umorul

şi tandreţea s-au refugiat în Rusia. Influenţa seco-

lului al XVIII-lea rămăsese mai vie acolo, decît în Occidentul napoleonizat. Căci, în sfîrşit, în timp ce Gogol rămîne într-o lume inteligentă şi naivă, spirituală încă, pre-tolstoiană, alcătuită din nobili şi iobagi, Dickens, Hugo, Balzac încearcă să transforme în epopee această nouă lume a atît de timpuriei burghezii create de epoca industrială şi napoleoniană.



Acest roman-sumă occidental, de tip balzacian, avînd ambiţia de a evoca o totalitate în care se amestecă psihologia, istoria, pitorescul şi metafizica socială, a făcut să devină nesatisfăcătoare povestirea simplificată şi, într-un fel, abstractă, ce domina încă în secolul al XVIII-lea, în care se urmărea doar relatarea unei povestiri copleşite adesea de sentimente.

Portretul încetează de a mai fi psihologic, sau schiţat din cîteva atitudini, din câteva impulsuri, cum e acela al lui Manon. Devine o antropometrie, un inventar, o biografie. Pentru a-1 zugrăvi, în *Ţăranii,* pe Franţois Tonsard, proprietarul cabaretului *Grand-I-Vert,* Balzac se reîntoarce la epoca în care a fost construită casa şi la materialul folosit. O mare atenţie se acordă vaselor de bucătărie şi mobilierului : „Pe consola şemineului, strălucea o adevărată puşcă de braconier pe care n-aţi da nici cinci franci...“ Pe cînd era flăcăiandru. Tonsard lucra cu ziua pentru grădinarul castelului şi făcînd pe devotatul, sărac şi modest, capătă un pogon de la domnişoara Laguerre. Se însoară după ce izbuteşte să-şi construiască o casă, nevasta lui e bucătăreasă şi reuşeşte „ostropelul, sosul vînătoresc, plachia, omleta“ ; aşa a ajuns hangiu.

Ne putem imagina oare aceste detalii şi aceste precizări altundeva decît în romanul balzacian, într-un raport de poliţie sau într-o conversaţie a cumetrelor din

sat ? Aceste asemănări arată ceea ce are, în cele din urmă, insolit „realismul[41] : gen literar cu care sîntem

obişnuiţi, dar care ne-ar deruta dacă l-am vedea născîndu-se sub ochii noştri...

Procedeele povestirii se fixează şi încremenesc : „în primele zile ale lunii octombrie 1815, cam cu un ceas înainte de apusul soarelui, un drumeţ intră în oraşul Digne[44]în 1947 Albert Camus îl va evoca ironic în *Ciuma* pe romancierul amator care, de ani şi ani, lucrează la această primă frază : ,,într-o frumoasă dimineaţă din luna mai, o elegantă amazoană parcurgea, pe o superbă iapă alezană, aleile înflorite ale pădurii Boulogne“[XV] [XVI]. Dacă există aci convenţie, există, în acelaşi timp, şi înnoire. Dickens se află printre cei dintîi care aduc nu amănuntul psihologic ori descriptiv, ci amănuntul „de atmosferă[14] pe care cinematograful îl va redescoperi o sută de ani mai tîrziu :

„— Şi-mi trebuie cel puţin un ceas ca să ajung acolo ! murmură Nancy, strecurîndu-se grăbită pe lîngă el şi alunecînd repede în josul străzii.

O parte din prăvălii începeau să se închidă pe uliţele dosnice şi pe străduleţe pe unde trebuia să treacă ca să ajungă din Spitalfields în West End. Orologiul bătu zece sporindu-i nerăbdarea. Zorea pe trotuarul îngust făcîndu-şi loc cu coatele în dreapta şi-n stînga...[44] [XVII]

Există aci de toate : gesturi, noapte, ambianţă, decor, un decor mobil, unde, într-un travelling, e urmărită mişcarea personajului. Să ne gîndim că un secol mai devreme am fi spus pur şi simplu : „Nancy a hotărît să se ducă la familia Maylies chiar în seara aceea.[44] Povestirea nu mai e povestire. Este o punere în

XV Victor Hugo: *Mizerabilii,* voi. I, cartea a doua, cap. I, Editura de Stafpentru Literatură şi Artă, 1954, p. 92.

XVI Albert Camus: *Ciuma,* traid. de Eta şi Marin Preda, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 105.

XVII Dickens : *Oliver Twist,* tnad. de Teodora şi Profira Sado- veanu, Editura Tineretului, 1957, p. 371.

scenă învăluită într-un fel de acompaniament muzical alcătuit din sensibilitatea autorului, culoarea şi atmosfera locurilor. Faptul uman şi anecdotic nu mai e izolat de contextul

trăirii lui, e înconjurat de tot ce-i poate dă un maximum de realitate : origini, indicaţii de mişcare, de atitudine, de costum, culoarea nopţii, sunetul clopotelor,- mulţimea oare circulă pe trotuare...

¥
* *

Marii „realişti" au depăşit imediat realismul. Nu mai- avem de-a face cu un povestitor care relatează episoade,, aşa cum le-ar fi putut recolta nişte informatori bine plasaţi. Avem de-a face cu un moralist care cunoaşte’ secretul conştiinţelor la fel de bine ca şi mecanismele societăţii, fără a uita să întîrzie asupra descrierii sau inventarului unui loc ori al unei locuinţe. Nu relatează în calitate de observator evenimentele vieţii, dar nici nu se confundă cu un om viu. Sălăşluieşte în realitatea însăşi, circulînd cu o uşurinţă surprinzătoare pe această suprafaţă a vieţii, singura vizibilă pentru oameni. *Cititorul încetează atunci să se identifice cu un personaj, ca să se identifice cu conştiinţa omniscientă a romancierului. Lectura romanescă încetează de-a mai satisface o nevoie de evaziune sau de analiză, spre a exprima o voinţă de putere.* De la Balzac încoace nu mai sîntem eroii sau martorii unei aventuri ; nici chiar simplii regizori ai unei lumi foarte complexe. Devenim fiinţa excepţională, superioară umanităţii comune, care-i cunoaşte toate labirinturile în timpul şi spaţiul social, în secretul evoluţiei biografice şi istorice. Un Asmodeu sociolog. Un conte de Saint-Germain care trăieşte nouă vieţi şi interpretează o contesă din 1832 în funcţie de- bunica ei, pe care a cunoscut-o. Şi, de asemenea, Monte' Cristo şi Arsene Lupin : omul căruia memoria şi însuşirile,

mijloacele oculte, natura sa excepţională îi permit întotdeauna să ştie mai bine decît eroul dramei în ceconstă drama, şi să intervină la momentul oportun, cu bastonul în mînă, cu cravata elegant înnodată, pentru a explica totul şi a rosti cuvinte definitive... Vedeţi cu

ce detaşare şi cu ce minuţie studiază Balzac falimentul lui Cesar Birotteau, viaţa ratată a micuţei Augustine în *La motanul cu mingea,* destinul lui Rubempre. El nu povesteşte toate acestea ca un amic al personajelor amintite, ci cu complezenţa familiară şi semeaţă a unei fiinţe care, după sute de reîncarnări, s-a obişnuit cu umanitatea şi cu dramele ci.

Iată-1 pe Balzac „ezotericul". Nu cele cîteva simboluri destul de simpliste din *Pielea de şagri* îl fac teozof, ci însăşi atitudinea sa. Nu e swedenborgian, dar scrie ca şi cum ar avea puterile unui supraom. Ezoterismul e, la el, convingerea cunoaşterii unei lumi subterane care explică destinele banale şi vizibile.

Succesorii lui Balzac au greşit atunci cînd au văzut în el un observator *normal* al societăţii ; au crezut că-1 pot continua şi imita descriind locuinţa, originile, obiceiurile, veşmintele personajelor. Or, nu acesta e secretul lui Balzac. Lipseşte magia : iluzia elementară care-1 face pe Balzac să se considere înzestrat cu puteri supranaturale şi să-1 invite pe cititor să devină, o dată cu el, un fel de Eminenţă cenuşie a Creatorului. Creatorul realismului nu era un realist : era un teozof.

Căci Balzac realistul rărnîne un autor ezoteric şi teozofic : amănuntul material, care-1 bucură atît, e totdeauna *simbolul* unei realităţi sociale, psihologice, morale : „Doamna, într-o rochie revopsită de mătase neagră, cu o pălărie de un cafeniu-deschis, cu un şal vechi

din caşmir franţuzesc, încălţată ou ciorapi de mătase groasă şi pantofi de piele de căprioară, ţinea în mină un coş de paie şi o umbrelă de un albastru-ţipător“. Această nomenclatură a ţesăturilor nu este însă pedantism de agent comercial. Căci „îmbrăcămintea, ca şi întreaga-i înfăţişare erau ale unei mame consacrate cu

totul gospodăriei şi îngrijirii copiilor“ \ iar prezenţa, mai ales ţinuta acestei doamne îl stingheresc în mod straniu pe fiul ei, la care a venit spre a-1 însoţi pînă la diligenţă şi care voia să treacă drept un tînăr dandy...

Universul paietelor şi al mobilierului este aspectul vizibil al unui univers spiritual. Dacă o redingotă e „verzuie[11] nu înseamnă că pe Balzac îl interesează culorile ; adjectivul are o valoare morală, mai mult chiar decît una socială : nu numai că omul care poartă această redingotă nu vrea să pară bogat, dar el e, înainte de toate, un suflet nesincer, cu ambiţii ascunse; dacă ar fi fost vorba de un mic slujbaş lipsit de vigoare umană, acesta ar fi fost îmbrăcat în cafeniu.

După epoca balzaciană, „realismul" va comite o eroare neglijînd acest sens simbolic. Începînd cu Flaubert, în romanul realist, detaliile vestimentare şi oamenii înşişi sînt lipsiţi de mister. Nu mai sînt prezentaţi drept peceţi vizibile ale unei realităţi ezoterice, ci sînt înfăţişaţi pur şi simplu pentru că autorul găseşte o plăcere în a-i descrie amănunţit. Veşmîntul, care la Balzac era un simbol, devine la Flaubert prilej pentru un catalog ilustrat : „După poziţia lor socială diferită, erau îmbrăcaţi în surtuce, în redingote, în veste, în haine scurte; îmbrăcăminte bună care se bucura de întreaga consideraţie a familiei şi care nu era scoasă din dulapuri decît la solemnităţi ; redingote cu pulpane lungi fîlfîind în vînt, cu gulere cilindrice, cu buzunare largi ca nişte saci ; veste de postav gros care se purtau de obicei cu nişte şepci cu margini de aramă la cozoroc.[11] [XVIII] [XIX]

XVIII Balzac: *Un debut tn viaţă,* trad. cit., p. 215.

XIX Flaubert: *Doamna Bovary,* trad. de

Tonul, se simte, e foarte diferit de stilul în care-i descria Balzac pe micii burghezi cu ciorapii lor de mătase grosolană : la Balzac, era concepută mai întîi imaginea personajului, care se exprima prin amănunte ves-

timentare inventate în funcţie de ea. La Flaubert, se simte că documentarea creează personajele...

Aşa s-a născut realismul documentar.

*

★ ★

O dată cu Flaubert, viitorul maestru al naturaliştilor, *a descrie devine o „artă“ de sine stătătoare,* alcătuită dintr-o documentaţie minuţioasă, din precizia cuvintelor şi a epitetelor şi dintr-o sîrguinţă cvasişcolărească a autorului. Se ştie că Flaubert, al cărui temperament era cu totul deosebit şi care a scris, de altfel, *Educaţia sentimentală,* şi-a impus să trateze în *Doamna Bovary* un fapt divers, neînsemnat, fiind convins de către Louis Bouilhet că tocmai în aceasta constă adevărata artă literară. Că în mod involuntar şi-a hrănit subiectul cu propria sa nelinişte, e posibil ; dar, în mod conştient, a făcut tot ce a putut pentru a evita acest lucru şi a prezentat cu precădere descrieri foarte lucrate : un orăşel, prăvălioara unui spiţer, comiţiile agricole, adică bucăţi de virtuozitate.

Incăpăţînarea cu care Flaubert a introdus în roman „descrierea artistică[11] şi inutilă, bijuterie a prozei, echivalentul poemelor parnasiene, ar fi putut să nu privească decît drama sa personală : strania şi patetica pasiune care l-a împins pe acest scriitor sensibil şi plin de forţă să-şi neglijeze adevărata vocaţie, transformîndu-se în creatorul unei proze formale, conştiincioase şi aplicate... Dar Flaubert îi va influenţa pe toţi „naturaliştii[11] noştri şi, în ultimă instanţă, el e de vină că inspiraţia într-adevăr realistă s-a împovărat fără vreo nevoie aparentă cu un *bizantinism al descrierii.* Va trebui să se aştepte, pînă în secolul al XX-lea, influenţa

Demostene Botez, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 43—44.

„romanului american[11] asupra primilor „realişti[11] italieni, apoi asupra generaţiei spaniole din 1950, pentru ca realismul să se despartă de arta şcolărească a descrierii.

Istoria literară vulgarizată greşeşte într-adevăr prea des înţelegînd prin „roman realist[11] două realităţi foarte diferite : pe de-o parte studiul conştiincios al unui „fapt uman[11], în *Doamna Bovary* sau în *Germinie Lacerteux,*

studiu pozitiv, aplicat, precis ; pe de altă parte, concepţiile *artistice* ale acestei epoci pozitiviste care, în cele din urmă, sînt mult prea puţin realiste şi pozitive, puţind fi calificate drept alexandrine.

în loc de a prezenta, aşa cum face Balzac, realitatea semnificativă, socială sau spirituală, pretinsul „realist“ întîrzie asupra aspectelor *decorative* şi *pitoreşti.* El aspiră pe de-o parte la o literatură aproape „ştiinţifică[11], la un „studiu[11] social, psihologic sau de moravuri, dar în spatele acestui savant pozitivist se ascunde un poet alexandrin, care 9e complace în a descrie orice, cu condiţia ca descrierea să fie ieşită din comun, abilă, excesiv de ornamentată : „Artizanatul stilului a produs o sub-scri- itură, a cărei origine e Flaubert, dar care a fost adaptată conceptelor şcolii naturaliste. Această scriitură a lui Maupassant, Zola şi Daudet, pe care am putea-o numi scriitura realistă, e un amestec de semne formale (...) care face cu neputinţă ca o altă scriitură să fie mai artificială decît aceea care a pretins că zugrăveşte cu cea mai mare fidelitate natura.[11] [XX]

într-adevăr, sub pretextul documentării exacte, realismul descriptiv degenerează în plăcerea de a „descrie de dragul descrierii[11], acumulînd termeni tehnici şi descriptivi, ca şi cum scriitorul ar presimţi că pregăteşte, pentru viitorii elevi, o „dictare[11] de Curs superior pe care am putea-o intitula : *Galantar de „noutăţi“ în Rue Neuve-Saint- Augustin:* „Mai întîi, rămaseră fermecaţi de un aranjament complicat : sus, cîteva umbrele, aşezate oblic, semănau cu acoperişul

XX Rolanid Barthes: *Le Degre zero de l'ecriture,* Le Seuil, 1953, p. 96.

unei cabane rustice ; dedesupt, ciorapi de mătase agăţaţi pe vergele înfăţişau profiluri de pulpe rotunde, unii presăraţi cu bucheţele de trandafiri, alţii, în toate culorile, cei negri cu ajur, cei roşii cu baghete brodate, iar cei roz aveau luciul satinat al pielii blonde ; în sfîrşit, mănuşile, aşezate simetric pe postavul etajerei, cu degetele lor alungite, cu palma îngustă, ca la fecioarele bizantine, aveau acea graţie rigidă şi parcă

adolescentă a nimicurilor feminine care n-au fost încă purtate. Dar ultima vitrină le reţinu mai mult atenţia, era o expoziţie de mătăsuri, de satenuri şi catifele, o gamă suplă în care vibrau cele mai gingaşe culori ale florilor : sus, catifele de un negru întunecat, ori albe ca laptele ; mai jos, satenurile, trandafirii, albastre, cu reflexe vii, decolorîndu-se în tonuri palide de o infinită duioşie, iar şi mai jos, mătăsurile, toată eşarfa curcubeului, bucăţi întregi învolburate, altele adunate în falduri mărunte, ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă, prinzînd viaţă sub degetele iscusite ale vînzătorilor ; şi între un motiv şi altul, între o frază colorată şi alta, şerpuia un acompaniament discret, un oordon subţire de fular gălbui, încreţit." [XXI]

Sînt oare destul de „cizelate" (la iuţeală de altfel şi fără gust) acestea cu toate virtuozităţile epitetului colorat şi ale dicţionarului de termeni descriptivi ? Nu ne mai oprim la facilităţi („gamă suplă în care vibrau", „sub degetele iscusite ale vînzătorilor"). Dar ce bucurie, de artist de şcoală primară, în catifelele „albe ca laptele", în precizia expresiei „bucăţi întregi învolburate", în puterea aparentă a imaginii : „ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă" ! O întreagă artă puerilă, inutilă, care, printr-un contrasens — acela de a îmbogăţi vocabularul copiilor — a dat naştere acelui bizantinism şcolăresc ce şi astăzi îi copleşeşte pe elevii între zece şi treisprezece ani, împiedicîndu-i să folosească firesc limba franceză...

XXI Emile Zola: *„La Paradisul femeilor"*, trad. de Sarioa Cas- van, Editura pentru literatură, 1968, voi I, p. 3.

Acest stil s-a perimat la fel de iute ca şi cel al preţioşilor. Stofele răsucite ca o „carenă", torsurile „cambrate", geniul acesta mărunt aplicat cuvîntului potrivit aminteşte arta pe care, cu optsprezece secole mai devreme, o folosea Catul pentru a descrie în şase sute de versuri o cupă cizelată, sau Properţiu — un episod mitologic : este vorba de un *alexandrinism.*

DE LA MAUPASSANT LA DAUDET ŞI A. FRANCE

Ne aflăm aci foarte departe de „realitate[14], întrucît *virtuozitatea scriitorului* e cea pe care sintem invitaţi s-o admirăm în cadrul descrierii. Eroarea devine gravă, arta povestitorului îl face să nu ţină seama de adevărul întîmplărilor povestite. Cînd citim *Doamna Bovary* sau o poveste de Maupassant, nu ne identificăm cu eroii : ei sînt descrişi cu prea mare exactitate, cu prea multă abilitate, pentru ca noi să-i putem simţi întocmai cum s-ar vedea ei înşişi. N-avem nici de ce să ne emoţionăm şi să suferim, ca la Dickens şi la necruţătorul Balzac, în faţa încercărilor la care-i supune viaţa. Nu. Chiar dacă sînt nefericiţi, victime ale unei nedreptăţi, sînt *zugrăviţi cu atîta osîrdie şi talent descriptiv,* încît ceea ce ne trezeşte admiraţia e *zugrăvirea:* „Poiret se apropie, înalt şi strîmb, cocîrjat de plugărit, slăbit de cumpătare, osos, cu pielea uscată de nespălare îndelungată. Nevastă-sa venea după el, mică şi slabă, ca o capră obosită, ţinînd cu amîndouă mîinile o umbrelă verde, uriaşă.[441]

Aşadar, chiar în clipa cînd, la Maupassant sau Zola, romanul se laudă că ar cuprinde teorii sociale, studii „pozitive[44] şi obiective, el devine un *recital al romancierului.* Numai aşa, de altfel, cititorul „burghez[44] se simte cu conştiinţa împăcată : mizerie socială, drame cumplite, monotonia vieţii, conţinutul romanului n-are importanţă ; este apreciată doar *arta* autorului. Şi, ca nişte adevăraţi farisei, *împărtăşim mai degrabă satisfacţiile pe care ni le dă stilul lui Flaubert decit suferinţele Emmei Bovary...* Nu mai e nici un „realism[44] aci, e acea tentaţie a „artei pentru artă[44] care va denatura romanul realist şi naturalist. De altfel, romanul care înlocuia *interesul pentru subiect cu bucuria de a*

povesti bine, sau de a auzi po- vestindu-se bine, nu va întîrzia să ajungă la apogeu o dată cu Anatole France.

înţelegem astfel de ce marii romancieri ai secolului al XX-lea nu se consideră niciodată continuatori ai mai

[1] Guy de Maupassant: *Gtngania jupînului Belhomme,* în *Opere,* Editura pentru Literatură Universală, 1966, voi. III, p. 110.

FLAUBERT ŞI CINEMASCOPUL

vîrstnicilor lor şi de ce ruptura a fost atît de vădită. ‘Toată lumea a simţit că a intervenit o înşelătorie, sau .cel puţin o eroare; şi interesează prea puţin aci că reacţia a fost ironică, ca la Gide, ori brutală ca le Malraux.

într-un „realism[14] care se voia obiectiv, Flaubert ascunsese un „artist[41] a cărui prezenţă modifică în întregime perspectiva cititorului. *Mai mult decit observarea societăţii,* mai mult decît transcrierea ştiinţifică a realităţii, realiştii prezintă, paradoxal, *modele de stil cizelat.* Au crezut că fac operă socială, dar au făcut operă bizantină.

*
* *

La urma urmelor, ambiţia descrierii realiste era acea a regizorului de cinemascop : o viziune obiectivă, precisă, făcută pentru ochiul spectatorului mijlociu, colorată, calculată, unde pînă şi amănuntele arheologice au fost verificate. Ea nu semnifică nimic altceva decît plăcerea senzorială de a descrie sau de a vedea cutare scenă istorică. Pitorescul pur unit cu documentul pur. încă din clipa în care a apărut, acum o sută de ani, *.Salammbo* era o „superproducţie[11] şi nici măcar nu-i nevoie să punem mai mult roşu pe buzele fiicei lui Hamilcar, din care Flaubert făcea cu anticipaţie un star. La cinemascop încercăm o plăcere vizuală şi tactilă — provocată de frumoasele piei de animale purtate de războinici sau aşternute în corturile lor — căreia Flaubert i-a consacrat întreaga sa artă.

Cutare „secvenţă[11] a lui Flaubert e ultimul stadiu al

scenariului, cu toate indicaţiile pentru recuziter, regizor, scenograf. Turnarea poate începe imediat :

„Terasa cea mai înaltă a palatului se lumină dintr-o dată şi poarta din mijloc se deschise. O femeie se ivi în prag, înveşmântată în negru. Era fiica lui Hamilcar. Coborî scara piezişă a catului de sus, apoi scara a doua, a treia, şi se opri pe terasa cea mai apropiată, în vîrful treptelor împodobite eu 'boturi de corabie. Nemişcată,

cu fruntea spre pămînt, privea de sus mulţimea soldaţilor.“

Apoi apar figuranţii, intrînd, ca la poruncă, în „cîmpul“ obiectivului ca într-un film de mare spectacol, prea bine montat.

„în urma ei, de-o parte şi de alta a scării, se înşira alaiul a două rînduri de oameni palizi, înfăşuraţi în rochii albe, cu ciucuri roşii, care le atingeau călcîiele. N-aveau păr pe cap, nici barbă, nici sprîncene. In mîinile lor strălucind de inele ţineau cîte o liră mare şi cîntau toţi cu glas înalt un imn de slavă către zeiţa Cartaginei. Erau preoţii castraţi ai templului lui Tanit, pe care Salammbo îi chema adeseori la ea.

Fiica lui Hamilcar coborî în cele din urmă scara corăbiilor. Preoţii o urmau. Se îndreptă spre drumul chiparoşilor...“

Ne dăm acum seama că, în timp ce Salammbo înaintează în planul mijlociu, obiectivul se retrage în *travelling* prinzînd în cîmpul posterior, în prim-planuri luate de sus, mesele ospăţului mercenarilor :

„...păşind încet printre mesele căpitanilor, iar aceştia se dădură la o parte ca s-o privească trecînd.

Părul ei presărat cu o pulbere viorie era împletit pe creştet în chip de turn, după vechiul port al fecioarelor din Canaan, făcînd-o să pară mai înaltă. Şiraguri de perle îi îmbrăţişau tîmplele, coborînd pînă la colţul gurii ei, roşie oa o rodie despicată în două. Pe piept îi strălucea o podoabă de pietre scumpe, într-un amestec de culori amintind solzii unei murene. Braţele ei goale, împodobite cu diamante, răsăreau dintr-o tunică neagră, fără mîneci, înstelată cu flori roşii. Gleznele amîndouă îi erau prinse cu un lanţ subţire de aur, care-i măsura pasul, iar pe umeri îi flutura o mantie largă de purpură întunecată, croită dintr-o stofă neştiută, plutind în urma ei ca un val care o însoţea.“ [1]

Totu-i prezent aci : decorul şi montarea, scările, locul figuranţilor şi costumele lor (rochii albe cu ciupuri roşii), „planul[11] în care vedeta se iveşte ocupînd spaţiul central al decorului, desfăşurarea şi pauzele mersului ei, mişcările coordonate ale figuraţiei şi, pentru a ajunge la toate detaliile costumului, machiajul, coafura, podoabele.

Şcoala a perpetuat această *neînţelegere* literară. O seducea tot ce în pretinsul roman realist era dinainte dat, „şcolăresc[11] : descrierea binevoitoare, „dictarea" cu „termeni concreţi" şi „cuvinte grase" (ca „pietre dislocate", „cal murg-închis" sau „tufişuri încîlcite"). Flaubert, Dau- det, Loti şi, vai, emulii lor din secolul al XX-lea, se lasă ispitiţi de toate acestea. Sub pretextul educaţiei vizuale şi al deprinderii „cuvintelor rare" ale limbii franceze, îi vor învăţa pe viitorii ţărani, factori rurali sau lucrători în fabrică, adjectivele colorate care slujesc pentru descrierea unui port în plin soare : „ocru, evanescent, alb de ceruză, indigo, iridescent, galben de pucioasă". Au fost învăţaţi să spună „migratoare înaripate" vorbind de rîndunici, ca în timpurile bune ale abatelui Delille... Probabil că din această pricină citesc ei şi azi magazinele ilustrate şi revistele de sport, în loc să frecventeze bibliotecile care le sînt puse la dispoziţie.

Maupassant, Anatole France şi în special înduioşatul Daudet deveniră maeştri micii naraţiuni puerile : după-amiaza de vară a unui măgăruş, copilul sărac care-i dăruieşte tartina sa copilului bogat, micul incident survenit în spectacolul străzii. Ei bine, nimic mai *abstract* de fapt decît această artă a naraţiunii şi a descrierii care constituie învăţămîntul „concret" al şcolilor elementare. Culme a artificiului pentru copilul interesat de cu totul altceva şi care are foarte puţine şanse, mai tîrziu, indiferent de meseria îmbrăţişată — inclusiv, ba

mai ales, aceea de scriitor — de a se vedea nevoit să compună descrierea colorată a unui port înconjurat de „coline cu

spinări subţiratice". Şi totuşi, în 1956, concursul Şcolilor Normale primare din Paris prevedea o dictare despre ţipar scoasă din *Solul Franţei* de Joseph de Pesquidoux, din care merită să cităm ultima frază : ,.uns fără încetare de la cap la coadă cu o licoare uleioasă secretată printr-o serie de orificii laterale, el luceşte şi sclipeşte asemeni algelor care şerpuiesc, agatelor rostogolite pe care o rază de soare le aprinde în albia unui torent rapid."

La drept vorbind, acest stil *pitoresc-descriptiv* s-a impus începînd din 1880 ca o *convenţie* didactică şi literară. Atunci lua naştere o nouă şcoală şi Daudet a fost pentru ea ceea ce Virgiliu era pentru „omul de lume" : un răsfăţ copilăresc al cărui gust se păstrează pînă la maturitate, şi apoi o parolă de trecere, un semn de recunoaştere al bătrînilor literaţi...

în literatură însă, consecinţele au fost incalculabile Ceea ce putea fi socotit drept bizantinism la un artist ca Flaubert — precursorul —, devine gust artificial impus prin educaţie mai multor generaţii. întreaga mică burghezie urbană în formare pretindea autorilor pe care-i citea — îi citea pentru că trebuie să citeşti — să folosească epitete şi descrieri. De aceea vom fi nevoiţi să vorbim, în tot cuprinsul secolului al XX-lea, despre un roman inofensiv, scris adesea cu talent, pe care va trebui să-1 numim politicos „romanul tradiţional".

Acest stil convenţional, această modă, această preţiozitate au împovărat creaţia literară în secolul al XX-lea. Ele duc romanul la un *punct mort* unde nu există nimic în afara vanitoasei convenţii a lucrului „bine scris", stabilită între autor şi cititor.

La începutul secolului al XX-lea deci, romanul era paralizat de un *estetism.* Nu de estetismul unei bisericuţe literare (cum mai tîrziu atîtea vor fi incriminate), ci

de un estetism *cvasipopular.* Cine e mai ermetic şi mai artificial, cine scrie într-o limbă mai dificilă, Marcel Proust sau Joseph de Pesquidoux ?

REALISMUL A FOST O PREŢIOZITATE

Realismul care pretindea că educă poporul n-a făcut altceva decît să inventeze o preţiozitate în plus. Va fi nevoie, către 1920, de „bisericuţe literare[14] pentru a se reveni la un roman mai *direct;* Georges Duhamel şi Jules Romains se vor ivi de altfel, în acea vreme, dintr-o bisericuţă literară...

Toate reacţiile, toate brutalităţile — de limbaj ori de imaginaţie — ale romanului din secolul al XX-lea trebuie interpretate în cadrul acelei considerabile revolte necesare pentru a se ieşi din ceea ce se cuvine să numim un bizantinism sau, mai grav, un bizantinism popularizat.

III

ROMANELE MILEI NECRUŢĂTOARE

Puritatea naturalismului: Zola şi pasiunea pentru oameni, Tolstoi şi mila, Roger Martin du Gard şi Familia Thibault. — *Morala biologică a lui Zola, naturalismul ca dramă cosmică şi tragedia pozitivistă. — Thomas Hardy :* Jude neştiutul, *naturalism şi sentiment al tragicului:* Tess D'Urberville. *Pesimismul frenetic: Strindberg etc. — Emily şi Charlotte Bronte, George Sand. — Giovanni Verga şi nefericirea celor simpli. — Perez Galdos şi Juan Sebastiăn Arbo. — Mari cicluri naturaliste în romanul-frescă. — Romane istorice naţionale; Bulwer Lytton, Sien- kiewicz, Sigrid Undset. — Măreţia naturalismului.*

Realismul va mai da naştere şi unei epopei, unei noi forme a sensibilităţii : arta grijei faţă de om, a milei pentru om, artă risipită în falsul pitoresc al lui Zola, în naraţiunea facilă a lui Thomas Hardy, în vastul roman semeţ şi duios totodată al lui Tolstoi, reluată mai tîrziu de Roger Martin du Gard. Dincolo de arta oarecum şcolărească a descrierii, găsim la marii romancieri naturalişti înfruntarea dintre om şi destinul său. O formă „pozitivistă[11] a tragediei, în care fatalităţile biologice şi istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii şi ale păcatului ori potrivnicia zeilor.

Fascinaţia destinului şi nu „zugrăvirea locului[11] sau „mecanismul social[11] e cea care ne leagă de *Război şi Pace,* de *Prăpădul* sau de *Circiuma,* de *Tess D'Urberville,* de *Familia Thibault* a lui Martin du Gard... în *Război şi Pace,* Tolstoi se mărgineşte să evoce încrucişarea destinelor cîtorva familii din înalta societate moscovită din 1806 pînă în 1812 : Rostovii, năuci, plini de farmec, fiul lor, mai întîi fanfaron, apoi

eroic, cuminţit în cele din

urmă, şi acea Nataşa, atît de spontană, de fragilă, de pură; un prinţ Bolkonski, generos, sclipitor, tragic, şi sora lui, ştearsa şi înduioşătoarea prinţesă Maria ; un bastard, contele Pierre Bezuhov, cu ochelari pe nas şi atît de neîndemînatic ; o viaţă de desfrîu în care se amestecă fel de fel de misticisme şi multă bunătate. Din toate acestea, plus figuraţia, nu rezultă un roman istoric, nici chiar un roman filozofic şi cu atît mai puţin o descriere a societăţii. E doar muzica destinului, încrucişarea unor vieţi, a erorilor, a iluziilor lor.

Mai terestru, mai popular (era acuzat de epoca lui că se complace în zugrăvirea aspectelor îndrăzneţe ori morbide), Zola vrea să înfăţişeze în mod ştiinţific o societate. Sociologia a progresat însă prea mult pentru ca aceea făcută de Zola să ne mai intereseze... Totuşi, dincolo de intriga calculată, de iţele groase ca nişte funii cu noduri, de repetiţii, descrieri şi melodramă, se simte că Zola e ispitit să vorbească despre fatalitate mai mult decît despre societate. Această ispită izbucneşte şi se afirmă la contemporanul său Thomas Hardy: sub aparenţa nesfîrşitului roman flecar, fluent şi pitoresc, a cărui origine o găsim la Richardson, Fielding sau George Eliot, *Tess D'Urberville* şi *Jude neştiutul* sînt nişte tragedii antice... Se ştie că, metodic şi cu răbdare, de astă dată în secolul al XX-lea, Roger Martin du Gard scriind *Familia Thibault* a făcut suma romanului milei necruţătoare, inspirat totodată din Tolstoi, Zola şi Hardy, admirabil transpus într-un nou secol şi în cea mai simplă scriitură.

întregul adevăr despre oameni, cel resimţit de ei înşişi, şi cel al forţelor care-i înconjoară ; plăcerea şi durerea prezentă şi, în spatele lor, pasul calculat parcă al destinului, fatalităţile biologice şi sociale ; dincolo de toate acestea, mari probleme, nelinişti : iată care e puritatea naturalismului, atunci cînd pasiunea pentru adevărul total primează asupra concesiei descriptive şi

artei de a povesti.

Ea îl situează pe Zola deasupra naraţiunii şi a „zugrăvirii“ sociale, deasupra lui Daudet şi chiar a lui Maupassant. Nu o secţiune de viaţă, carne moartă împodo-

bind butucul măcelarului, ci densitatea nestatornică a vieţii, fluxul ei şi jocul impulsurilor ce o alcătuiesc. Să comparăm *O viaţă* cu *Therese Raquin;* documentul lui Maupassant e o constatare *post-mortem,* pe cînd acela al lui Zola pune o miză, face un rămăşag, conduce o acţiune. Puţin interesează familia Rougon-Macquart şi „istoria naturală a unei societăţi[14], teorie „ştiinţifică[4]* puerilă prin care Zola justifica cruzimea şi mila care l-au împins să se ocupe de oameni şi de destinul lor. Nu de ştiinţă e vorba aci, ci de dragoste frenetică pentru om. „Dacă nu vom putea reda niciodată întreaga natură, vom reda cel puţin natura adevărată, văzută prin umanitatea noastră.[4]"[XXII]

Societatea lui Zola e o mare sumbră, cîteodată o cloacă, ale cărei secrete nu sînt alcoolismul, heredo-sifilisul şi nedreptatea, ci efortul răbdător sau exagerat al oamenilor de a trăi aceste fatalităţi. Ori de cîte ori îşi stăpîneşte superstiţiile, pitorescul şi documentaţia, naturalismul devine pasiune pentru fiinţele pe care le solicită în voinţa, limitele şi destinul lor. Interesîndu-se din principiu de legile „biologice[44] şi sociale în oare oamenii nu sînt decît parametrii unei ecuaţii, el găseşte în această algebră naivă un joc de forţe care definesc, dar nu „explică[44] existenţele. Fiecare existenţă se afirmă atunci ca o „voinţă de a trăi[44] în faţa fatalităţilor. Voinţa de a trăi determină, în *„La Paradisul femeilor",* de pildă, cariera Denisei Baudu, fata de la ţară venită la Paris pentru a se angaja ca vînzătoare într-un magazin de confecţii şi care se mărită cu patronul ; aceeaşi voinţă de a trăi îl duce la decădere pe Coupeau din *Circiuma* şi pe Jacques Lantier din *Bestia umană.* Zugrăvirea societăţii reînvie, fără voie, tragedia : un grup uman, nişte destine, o fatalitate. Toate elementele unei arte care

XXII Zola: *Lettre ă la jeunesse,* în *Le Roman experimental,* Charpentier, 1913, p. 94.

depăşeşte literatura descriptivă şi creează, dincolo de realismul banal, marile cicluri naturaliste unde, pentru

prima oară, omul e înfăţişat deopotrivă în destinul său biologic, social şi cosmic. Este o mare frescă umană, a cărei influenţă n-a luat sfîrşit.

*

* *tr*

Cînd ciclul romanesc se încheie, la Tolstoi, la Zola, la Martin du Gard, după ce vînturase cîteva zeci de indivizi în punctul mort al destinelor lor, epopeea pozitivistă lasă în urma ei oameni zdrobiţi, goliţi, calcinaţi; ei au trăit. Au trăit, dar viaţa va continua, la fel de multiplă şi de crudă, folosind şi măcinînd alţi indivizi care, în aceeaşi vîlvătaie a vieţilor omeneşti, îşi vor da şi ei, timp de cîteva zeci de ani, căldura lor individuală.

De aci concluziile liniştitoare ale marilor cronici ale cruzimii şi milei. Ca şi la Homer, morţii sînt îngropaţi cu pioşenie, iar supravieţuitorii rămîn alinaţi parcă, fiindcă au înţeles marile legi ale vieţii.

Fiecare şi-a adus drept prinos pasiunea, zăpăceala, bucuria, a luptat, a rîs, a crezut în fericire ; iar lucrurile şi-au urmat cursul, crizele s-au terminat. Fiu fîstîcit în faţa unui tată străin şi autoritar, soldat strălucit, apoi luptător neliniştit de soarta şi sensul războaielor, după o căsătorie nefericită, după ce a luat asupră-şi datoriile ţăranilor săi, după dragostea fermecătoare a Nataşei, ruptă din pricina unei clipe de slăbiciune a înflăcăratei fete, regăsită totuşi în ultima clipă, Andrei Bolkonski moare. în epilogul din *Război şi Pace,* moartea şi amintirea vieţii lui au căpătat, pentru ceilalţi, o semnificaţie : amestecate cu propria lor existenţă, ele sînt, pentru ei, un fel de lecţie şi o interpretare a existenţei. Durerea, remuşcarea şi dragostea au subţiat chipul Nataşei, această fată impulsivă şi vinovată fiind gata acum să se mărite cu ursul stîngaci, generos, puternic şi mereu fîstîcit care e Pierre Bezuhov... Am fi rîs de o asemenea

uniune la începutul romanului ; au fost necesare viaţa, dragostea lui Andrei, moartea lui Andrei, deportarea lui Pierre... Iar Nikolai Rostov, întîi neastimpărat şi stîngaci, apoi un

independent soldat de carieră, activ şi naiv, e cel care descoperă farmecul ascuns al prinţesei Maria, această fată aproape bătrînă, de care fratelui ei Andrei îi era oarecum milă. Toţi cei care supravieţuiesc se întîlnesc. Erau atît de departe unii de alţii, la început... Viaţa, morţii au trecut şi i-au maturizat. Iată-i în epilog, cu copiii lor, într-un parc ; ceea ce a murit a murit, iar ei sînt încă aci, vii şi noi, după un întreg zbucium, nicidecum resemnaţi, ci reculeşi.

Totul e asemănător în *Familia Thibault* de Martin du Gard. Impetuosul Jacques, al cărui neastîmpăr zbuciumă două familii, declanşînd şocurile intrigii, şi-a însemnat destinul printr-un act brutal şi absolut. Pentru toţi, el a reprezentat îngrijorarea şi furia : revoltat împotriva tatălui său, aducînd tulburare în viaţa fratelui său Antoine, judecîndu-şi prietenul — Daniel de Fontanin, trezind tandreţea dulcei Gise şi declanşînd dragostea fulgerătoare a enigmaticei Jenny. Războiul a nivelat vieţile şi speranţele, în epilog personajele se regăsesc pe un palier, pe ultimul palier. Ca şi moartea lui Bolkonski, moartea lui Jacques e pentru ceilalţi un fel de răspuns, iar viaţa lui capătă puterea luminatoare a amintirii. Liniştire, în pofida înfrîngerii ambiţiilor individuale, a mutilării lui Daniel şi agoniei lucide a lui Antoine, ucis de iperită. Atît de deosebite, una tandră, deschisă şi prevăzătoare, cealaltă dură, nemulţumită şi înverşunată, Gise şi Jenny dorm în aceeaşi odaie şi acceptă calm nu fericirea ca atare, ci o odihnă lipsită de satisfacţii care-i seamănă. După încordarea voinţelor, după crize şi izbucniri, după furtunile istoriei, o linişte de toamnă ; iar faptul că au asistat la desfăşurarea, consemnarea şi încheierea vieţii exasperate a unui Jacques este pentru aceşti supravieţuitori un fel de învăţătură, un fel de mit

real care te ajută să înţelegi. Conştient de zădărnicia şi de cruzimea existenţei, marele realism acceptă să le trăiască şi să le cunoască nu pentru a le contesta, ci pentru a găsi în ele o reculegere. Iubire şi milă faţă de fiecare din aceste făpturi şi, ocrotindu-le, justificîndu-le, cu erorile şi eşecurile lor, o mai mare dragoste şi milă

pentru generaţii şi generaţii întregi, pentru ceea ce afirmă omul existînd pur şi simplu, printre morţile oamenilor. în epilogul *Familiei Thibault,* doctorul altădată ambiţios, organizat, cuceritor şi mîndru de sine, constată în faţa morţii că o singură existenţă, o existenţă singulară, nu are sens : „Ce puţin lucru e o viaţă... (Şi nu spun asta fiindcă a mea e scurtată. E valabil pentru oricare om !) Arhibanal : o sclipire de lumină într-o noapte imensă etc... Cît de puţini ştiu ce spun cînd repetă aceste locuri comune. Cît de puţini simt pateticul acestor cuvinte !

Imposibil de a te dezbăra cu totul de întrebarea moleşitoare : «Care poate fi semnificaţia vieţii ?►► Eu însumi, răscolindu-mi trecutul, mă surprind adesea întrebîndu-mă : «La ce-a folosit ?>►

La nimic. Absolut la nimic. (...) Milioane de fiinţe apar pe scoarţa pămîntească, mişună o clipă pe ea, apoi se descompun şi dispar, lăsînd locul altor milioane, care, mîine, se vor dezagrega la rîndul lor. (...)

în numele cui ? în numele trecutului şi al viitorului, în numele tatălui tău şi al fiilor tăi, în numele verigii care eşti tu însuţi în marele lanţ... Asigură continuitatea... Transmite .mai departe ceea ce ai primit, şi transmite îmbunătăţit, îmbogăţit.

Asta este, cred, raţiunea noastră de a fi.“ [1]

Această morală biologică domină încă şi mai brutal universul cenuşiu al lui Zola. sub forma unei necesare şi inevitabile lupte pentru viaţă.

Pe fondul nimicirii micului comerţ de către marile magazine moderne — subiectul romanului „La *Paradisul femeilor*" — Denise Baudu încearcă totuşi un sentiment de milă plină de emoţie faţă de indivizii zdrobiţi pentru totdeauna de evoluţia pe care ea o admiră : „Nu dormi

de loc în noaptea aceea. Insomnia şi visele rele o făceau să se răsucească sub plapumă. Se visa copil, în fundul

' Rogsr Martin du Gard: *Familia Thibault,* trad de Vintilă Rusu-Şiriianu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, voi. III, pp. 490—492.

grădinii lor din Valognes, şi izbucnea în lacrimi văzînd cum pitulicele înghit păianjenii, care, la rîndul lor, înghit muştele. Era oare adevărată această nevoie a morţii care îngraşă lumea, această luptă pentru viaţă care creează alte fiinţe din măcelul eternelor distrugeri ? (...) Micul comerţ al cartierului Saint-Roch dispărea ca sub un tîrnăcop nevăzut, cu zgomotul brusc al căruţelor care se descarcă. Atunci o mihnire imensă o trezea, deodată : Doamne ! Cîţi oameni chinuiţi, familii întregi care plîng, bătrîni aruncaţi în stradă, toate dramele cutremurătoare ale ruinei ! Şi ea nu putea salva pe nimeni, îşi dădea seama că aşa e bine, că acest gunoi de mizerie va îngrăşa Parisul sănătos de mîine. (...)Da, era partea sîngelui ; nu există revoluţie fără martiri, mersul înainte nu se poate face decît călcînd peste cadavre.“ XXIII

Adevărul naturalismului consistă în depăşirea individului ; zdrobit dar înţeles, învins şi glorificat. Dramă cosmică în ultimă instanţă, pe care Claudel, din punctul lui de vedere, o exprima în termeni creştini atunci cînd, în *Pantoful de mătase,* făcea din voinţa lui Dumnezeu o fatalitate împotriva căreia se zbate omul. La Tolstoi, Zola sau Martin du Gard, fatalităţile sînt biologice, economice, istorice, înlocuind mîntuirea divină cu mila umană. Dar, în afară de supranatural şi de supravieţuire, eclerajul existenţei e în fond acelaşi : absurditatea vieţii individuale se reaşază într-un trup militant şi plin

XXIII Emile Zola: *„La Paradisul femeilor",* trad. cit., voi. II.

de suferinţe, fie el Biserica nevăzută sau umanitatea biologică şi istorică.

*
* *

Prins în capcană şi constrîns să se depăşească, realismul naturalist îşi găseşte naşul. Voia să arate cum e omul zugrăvindu-i portul — originea, locuinţa, obiceiurile, bugetul — şi iată-1 silit să sondeze zona cea mai in-

timă, să pătrundă mai adine decît psihologismul romanului idealist în opţiunea lăuntrică şi personală a fiecărui om. Psihologia, cu broderiile ei atît de uşurele şi de complicate la nesfîrşit, e depăşită ; depăşită e şi explicarea ştiinţifică a omului prin condiţia lui socială. Singura întrebare pe care scriitorul naturalist o poate pune personajelor sale, cînd voinţa lor de a trăi s-a impus în pofida condiţionării biologice şi sociale în care romancierul credea că le menţine, este cea a adevărului : „De ce trăieşti ?“ Iată ce rămîne dintr-un minuţios studiu social : secretul opţiunii individuale.

Aci întrebarea e pusă fără portiţă de scăpare. Romancierul naturalist e pozitivist : pentru el nu există teorie idealistă, credinţă în Dumnezeu, adeziune la Spirit etc., aceste garanţii invizibile ale unei vieţi zdruncinate. Individul trebuie să facă bilanţul proiectelor, eşecurilor, speranţelor sale — şi să tragă o concluzie. Un astfel de spirit pozitiv este Antoine Thibault : pentru el viaţa înseamnă a acţiona, a scoate din acţiunea însăşi regulile acţiunii : „Calea pe care o urmezi este întotdeauna cea mai bună cu condiţia de a duce înainte.[11] Caz excepţional, totuşi : la majoritatea oamenilor, proiectele de viaţă sînt înăbuşite de neputinţă sau de nedreptate. Şi, fără a merge mai departe, chiar la fratele lui Antoine : „Intensitatea cu

care-i apărea în momentul acesta nimicnicia vieţii, zădărnicia oricărui efort, stîmea în el o înflăcărare parcă voluptuoasă. (...) Nu mai voia nici măcar să creadă că, dacă viaţa e scurtă, omul are totuşi cîte- odată răgazul să pună ceva din el însuşi la adăpost de nimicnicie, că-i este cîteodată dat să înalţe o părticică din visul lui deasupra valurilor care-1 duc la vale, pentru ca ceva din el să plutească în urma lui şi după ce el se va fi înecat.

THOMAS HARDY

Mergea drept înainte, cu paşi repezi şi cadenţaţi, încordat ca un om care ar fugi ţinînd la piept un lucru fragil.[111]



* *

Marea epocă a romanului realist coincide cu marea epocă a pesimismului. Lenta tragedie naturalistă a individului zdrobit de un destin sumbru şi crud îşi manifestă întreaga severitate în lungile romane ale lui Tho- mas Hardy, *Primarul din Casterbridge, Tess D'Urberville, Jude neştiutul:* opere pline de răbdare şi îndîrjire, de o amară plenitudine, de o zdrobitoare precizie gazetărească, cu pitorescul Wessex-ului şi pateticul vieţilor ratate. E o măreţie aproape eschiliană în aceste romane familiare şi semeţe, cu un stil totuşi dezlînat, aducînd cu ele acel parfum de legendă şi de destin la care secolul al XX-lea va rămîne sensibil sub forme mai vulgarizate *(Ambra, Pe aripile vîntului, Jalna).*

Simpli ţărani într-o mică lume regională, protagoniştii lui Hardy se apropie de eroul tragic prin mîndria şi fericirea lor. Mîndra figură a lui Tess D'Urberville, emoţionantă şi demnă în fragila ei tinereţe, poartă de la început semnul acelei distincţii naturale care atrage nenorocirea. întinată de bogatul, brutalul şi elegantul văr care abuzează de ea, Tess îşi acceptă dezonoarea cu tenacitate, dorind arzător să trăiască în linişte pînă în ziua cînd îl va găsi pe vigurosul şi blîndul Angel Clare.

Dar Tess nu va putea trăi niciodată cu adevăratul ei soţ : Angel se exilează, Tess recade în mîinile răufăcătorului Alee. Nu-1 regăseşte pe Clare decît pentru a muri linşată, după ce fusese înşelată, după ce ucisese...

Tess D'Urberville e, în stilul tragic, ceea ce era *Middlemarch* şi *Adam Bede* de George Eliot pe planul simplu al pateticului. Erorile au făurit destinul lui Tess,

[1] Roger Martin du Gard: *Familia Thibault,* trad. cit., voi. II, p. 114.

dar printre aceste dezastre răzbate micul ei curaj plin de mîndrie, pînă ce moartea va pecetlui nedreptatea finală : „Se făcuse -«Dreptate»- şi căpetenia nemuritorilor, ca să folosim cuvintele lui Eschil, îşi încheiase jocul cu Tess

Destinul lui Jude neştiutul e acelaşi. Provenit dintr-o familie degenerată, pasiunea lui pentru studiu, pentru ştiinţă şi artă nu va face din el decît un mărunt pietrar. Umil şi îndîrjit, ca un neastîmpărat muritor de rînd care ar vrea să cîştige la jocul existenţei fără a-şi da orgoliul în vileag, nu poate scăpa totuşi de capcanele vieţii şi ale dragostei. Chemarea simţurilor, inocenţa, fatalitatea care-i împing pe oameni pe căi rătăcite, îl duc la acea ridiculă căsătorie în vederea căreia, simbolic, a făcut cunoştinţă cu Arabella pe deasupra măruntaielor unui porc înjunghiat; cadavrul unui alt porc tăiat va sta între ei cînd se vor despărţi. Imagini ale unui simbolism subiacent, niciodată exprimat, care fac obscura măreţie a lui Thomas Hardy şi al căror secret îl va regăsi arta cinematografică. Apoi, tot aşa cum Tess nu-şi putea găsi adevăratul soţ, Jude nu va putea trăi niciodată cu adevărata lui nevastă Sue, iar copiii lor vor avea o moarte mizeră...

Destinul obscur al lui Jude, înăbuşit într-un cerc prea strimt, evocă totuşi, fără a clama, întreaga grozăvie a tragediei. Căci viaţa acestui simplu muncitor autodidact capătă o rezonanţă cosmică. Imaginile biologice care

inspiră naturalismul fac uneori din el, ca aci, de pildă, un racursiu al dramei universale : viaţa firavă şi voluntară, rătăcită în marele univers mineral şi social, zdrobită de lumea în care ea nu e decît o scînteie. încă din copilărie, Jude capătă conştiinţa acestui mecanism inexorabil, într-un pasaj măreţ şi simplu în ciuda câtorva lucruri de prisos : „între timp ceaţa se subţiase, lăsînd soarele să se străvadă. Băiatul îşi trase pălăria de paie

peste faţă,... lăsîndu-se în voia unor gînduri nedesluşite... Lucrurile nu se rînduiau aşa cum şi le închipuise el. Logica naturii era prea crudă pentru ca el s-o încuviinţeze. Faptul că îndurarea faţă de unele făpturi însemna cruzime faţă de altele îi rănea simţul armoniei. Cu cît înaintezi în vîrstă şi te simţi tot mai mult în centrul vremii tale, şi nu doar un punct pe circumferinţa ei, cum te simţeai cînd erai mic, te cuprinde un soi de îngrijorare, îşi dădea el seama. Parcă toate din jur sînt orbitoare, ţipătoare, dureroase, parcă te asurzeşte gălăgia, iar stridenţele şi vacarmul ăsta rănesc mica celulă care este viaţa ta, o zdruncină, o răvăşesc../[11]

Aci naturalismul încetează să mai fie zugrăvirea fără menajamente a unei realităţi crude, la care îl reduc chiar teoriile naturaliste. încrezindu-se mai mult în manifestele de şcoală decît în rezonanţa operelor, istoria literară ar diminua valoarea naturalismului : adevărul istoric şi literar nu stă în conversaţiile de la Medan, ci în sentimentul tragic, inconştient la Zola, mai conştient la Thomas Hardy.

Proiectate pe fundalul sătesc, evenimentele cotidiene ar fi putut alcătui o simplă frescă pitorească, dar în viaţa de lentă agitaţie a eroului ele se organizează sever într-o dramă a destinului. Din strădania de a trăi a lui Jude ori a lui Tess se desprinde implacabila lege a eşecului. Prea mulţi factori şi prea mult hazard într-o viaţă omenească, pentru ca ea să nu fie negarea intenţiilor eroului. E o partidă prea complexă, la care se pierde totdeauna, iar înfrîngerea

pare a fi efectul înverşunării circumstanţelor sau al nepăsării unui Dumnezeu absent, ca în zorii aceia cînd Tess, zdrobită de muncă şi insomnie, epuizată de o ceartă nedreaptă, este cuprinsă de somn şi de acea clipă de slăbiciune care o lasă pradă, pe pămîntul gol, poftelor lubrice ale lui Alee : „întunericul şi tăcerea domneau pretutindeni în jur. Deasupra

tor se înălţau tisele şi străvechii stejari ai pădurii Chase, în care îşi făcuseră culcuş păsărelele cufundate în somnul dinaintea zorilor, iar pe lîngă ei săltau iepurii. Dar — s-ar putea întreba unii — unde era oare îngerul păzitor al lui Tess ? Unde era providenţa pe care se bizuia credinţa ei simplă ? Poate că, asemeni celuilalt zeu despre care vorbea cu ironie Tishbite, îngerul ei păzitor pălăvrăgea cu cineva, urmărea pe cineva, hoinărea pe undeva, sau dormea şi nu putea fi trezit.

De ce-a trebuit oare ca această frumoasă piele de femeie, delicată ca o floare şi curată ca zăpada, să primească pecetea atît de grosolană care-i fusese dinainte hărăzită ? De ce se întîmplă atît de des ca tot ce-i delicat să cadă în mîna a ceea ce-i grosolan, ca femeia să cadă în mîna bărbatului care nu-i este potrivit şi bărbatul să cadă în mîna femeii cu care nu se potriveşte ? De mii de ani, filozofia analitică încearcă să găsească răspunsul pe care-1 cere simţul nostru de dreptate. S-ar putea ca unii să vadă în această nenorocire un fel de plată. Căci se întîmplase, fără îndoială, ca unii dintre strămoşii lui Tess D’Urberville, îmbrăcaţi în zale, întor- cîndu-se acasă cu chef de la vreo încăierare, să se fi purtat la fel, ba chiar mai rău, cu ţărăncuţele de pe vremea lor. Dar, chiar dacă ideea că păcatele părinţilor trebuie să cadă asupra copiilor poate fi o morală acceptată de divinitate, ea este dispreţuită de oamenii obişnuiţi şi deci nu e de nici un ajutor în asemenea împrejurări.

Şi după cum obişnuia să spună, cu fatalism, rudele lui Tess, pierdute intr-un ungher îndepărtat al lumii, aşa a fost să fie. Mare păoat ! O prăpastie socială fără fund avea s-o despartă de acum încolo pe
eroina noastră de tînăra fată care casei părinteşti ca
trecuse pragul să-şi încerce norocul păsări de la Trân
la ferma de tridge.“ [1]

în spatele omului şi al voinţei sale de a trăi, Destinul e conceput asemeni unui hazard multiplu şi implacabil din care, atunci cînd Dumnezeu tace, se „iveşte[41] totdeauna nenorocul. Ne-am putea gindi la *Neînţelegerea* lui Camus şi, de asemenea, la inspiraţia lirică, epică şi morală a lui Melville în *Moby Dick* sau *Omoo.*

Imensa viziune pesimistă, unde zugrăvirea umanului e morală şi cosmică în acelaşi timp, triumfă asupra naturalismului… Ea va fi regăsită, de asemenea, la Selma Lagerlof în *Povestea lui Costa Berling,* roman dostoiev- skian şi tolstoian totodată. Această tendinţă grandioasă şi zguduitoare, care înalţă romanul, se va intensifica în *pesimismul frenetic* al lui Ibsen, al lui Cehov uneori şi mai ales al romanelor lui Strindberg : *Pledoariile unui nebun, Domnişoara Iulia, Flamuri negre.* Romanul scandinav va ajunge astfel la o extremă limită, fie că e vorba de Hjalmar Bergman *(Markurell)* şi de Păr La- gerkvist *(Viaţa infrintă, Călăul, Piticul, Barrabas)* în Suedia, de Knut Hamsun *(Foamea,* 1890) în Norvegia sau de opera romantică a lui J. P. Jacobsen în Danemarca *(Maria Grubbe, Niels Lyhne).*

Dacă exceptăm marile romane pesimiste ale lui Mau- passant, ca O *viaţă* şi *Bel-Ami,* şi mai ales textele sale vizionare *(Frica, Le Horla),* această frenezie sarcastică rămîne totuşi pecetea unei anumite generaţii din ţările Extremului Nord european. O vom regăsi în secolul al XX-lea, îndulcită prin milă, în *Calvare* şi *Povestiri penibile* de cehul Karel Capek, violentă şi carnală la polonezul Przybyszewski *(Liturghia morţilor, Copiii lui Satan).*

în Franţa, ea va lua un alt aspect, mai estetic şi mai aplicat, totodată mai rafinat, în poveştile pline de cruzime ale lui Villiers de L'Isle-Adam, Barbey D’Aurevilly, Huysmans. Mai curînd decît exprimarea unei nelinişti esenţiale, aceşti povestitori caută în ferocitate un efect artistic. Ei se apropie astfel, în ultimă instanţă, de o tradiţie minoră, aceea a ..romanului negru[44] şi a „romanului frenetic[44], apărut în Anglia la începutul secolului.

c.

Din sinceritate sau din măiestrie, ei folosesc pesimismul sau neliniştea ca pe un *resort.* Dimpotrivă, pesimismul nu va apărea la naturalişti decît oarecum fără voia lor, ca o consecinţă a viziunii cosmice, a dragostei lor pentru oameni şi a simţului destinului de care dau dovadă. E, la urma urmelor, constatarea unui fapt biologic, răul fiind o lege, nu o boală.

în acest sens, inspiraţia naturalistă excludea orice complezenţă faţă de pesimism. Pesimismul devine fals cînd e sistematic. La marii naturalişti, el rezultă în chip firesc din interesul şi mila lor pentru oameni, din claritatea obiectivă cu care le circumscriu destinele. Prin aceasta — mai mult decît prin tehnica descrierii ori prin documentaţie — *Doamna Bovary* era, desigur, o operă prenaturalistă. La fel, *La răscruce de vînturi,* înflăcăratul roman pe care Emily Bronte l-a scris în singurătate. Dragostea cu iz incestuos dintre Catherine şi Heathdiff, pasiunile familiale, universul înăbuşitor din casa pierdută în lande, constituie, fără îndoială, un studiu al exaltării pasionale care depăşeşte intenţia naturalistă. Dar linia clară, abundenţa vieţii, severitatea povestirii aparţin deja acelei lumi din a doua jumătate a secolului, cînd arta romanescă uneşte puterea cu demnitatea.

De altfel, *Jane Eyre* de Charlotte Bronte, sora lui Emily, este, ca şi *Adam Bede* şi *Middlemarch* de George Eliot, una din cărţile pline şi lente, bogate şi involuntar moralizatoare, unide severitatea şi mila nu sînt în opoziţie, potrivit acelei reguli care a constituit tocmai miracolul epocii... O întreagă strădanie în zugrăvirea *imbroglio*-lui destinelor, într-un mediu îmbelşugat şi plin de viaţă, alcătuieşte substratul inspiraţiei naturaliste şi, în ciuda complezenţelor şi sentimentalismului ei, George Sand, în *Maeştrii clopotari,* de pildă, vesteşte această plenitudine.

*
* ir

Marele val naturalist a găsit Italia încurcată în micile epopei ale unităţii sale naţionale. Şi totuşi, sufletul

naturalist s-a exprimat brutal şi definitiv cu romanul

lui Giovanni Verga, *Familia Malavoglia* <1881), origine a romanului italian. Şi aci fatalitatea joacă un rol în marea epocă a pesimismului.

E de ajuns o familie siciliană, altădată supusă destinului patriarhal, astăzi confruntată cu destinul modem. Destin de învinşi, ca acela al oprimaţilor şi inadaptaţilor lui Zola : de la agoniseala familială dobândită cu bătrina barcă de pescuit *Providenţa,* Familia Malavoglia trece la speculă şi se umple de datorii ; recrutarea sau războiul retrage, de fiecare dată, braţul băiatului care se pregătea să salveze situaţia : „în tîrgul acela mare bietul bătrân se simţi singur, ca omul ce rătăceşte noaptea pe mare şi nu ştie încotro să cîrmească barca. în sfîrşit şi-au făcut pomană cu el şi i-au spus să se ducă la căpitanul portului, pentru că el putea şti. Acolo, după ce l-au trimis o vreme de la Ana la Caiafa, au început să răsfoiască nişte hîrţoage şi să urmărească cu degetul pe lista morţilor. Cînd ajunseră la numele lor, Lunga, care nu auzise bine, că-i vîjîiau urechile şi asculta cu faţa albă ca hîrtia, lunecă încet-încetişor la pămînt, pe jumătate moartă.

— Au trecut mai bine de patruzeci de zile de-atunci ! spuse slujbaşul, închizând registrul. La Lissa s-a întîmplat ! Cum de n-aţi aflat pînă azi ?“ [XXIV]

Nefericirea celor simpli, nefericire veşnică, pe care Verga ştie s-o exprime folosind acel adevăr care e al timpului său. Lupta şi falimentul unei familii slab dezvoltate într-o lume care evoluează (cel puţin administrativ), *Familia Malavoglia* ar fi putut fi chiar în Italia, doar un roman „regionalist[11]. Dar marele suflu al pesimismului a trecut şi peste membrii acestei familii, cum a trecut peste *Bestia umană* şi peste *Tess D'Urberville.* în locul unei anecdote sociale, rămîne o tragedie. De aci înainte, întreaga literatură italiană va împrumuta

XXIV Giovanni Verga: *Familia Malavoglia,* trad. de Nina Faşon şi Dumitru Panaitesou, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, pţp. 164—165.

acest sens tragic de la Verga. Şi, mulţumită lui, va trece

de la marele naturalism direct la ceea ce, incă şi in zilele noastre, se numeşte „neorealism".

Acelaşi lucru se petrece în Spania, unde cruda şi nobila milă naturalistă inspiră o clipă, la sfîrşitul seco- lului al XlX-lea, romanele luxuriante şi oarecum facile ale lui Perez Galdos *(Misericordia,* 1897), curînd însă di- luîndu-se în regionalismul lui Pereda şi în sentimentalismul Emiliei Pardo Bazăn, pentru a nu reapărea decît la mijlocul secolului al XX-lea, o dată cu precursorul noului realism, Sebastiăn -Juan Arbo.

Precedînd îndeaproape renaşterea romanului spaniol care va începe în 1950, Arbo este, cu o întîrziere de cincizeci de ani, un Hardy sau un Verga al literaturii spaniole : de la marele naturalism din 1880 la neorealismul din 1935 sau din 1950, nu există, în Spania şi in Italia, nici o soluţie de continuitate. Ţăranii catalani ai lui S. J. Arbb din *Drumurile nopţii* sînt contemporanii lui Tess D'Urberville. Nimic nu aminteşte mai bine precizia biologică şi socială care emoţiona la Zola, imensa milă necruţătoare care domina epopeea tolstoiană, cosmica atmosferă de solemnitate care transforma, la Tho- mas Hardy, o aventură ţărănească într-o tragedie laică şi morală, decît acest accent, eschilian şi el, pe care S. J. Arbo îl foloseşte, în plin secol al XX-lea, pentru a evoca răbdarea şi nefericirea oamenilor. „Oamenii continuau să rătăcească pe drumurile nopţii. Ei continuau să meargă în şir lung ce se destramă şi se-ncheagă, pentru a se răzleţi şi reuni din nou, urmînd potecile, străbătînd oîmpiile desţelenite şi codrii deşi, într-un marş sigur către aceeaşi ţintă, sub un semn fatal. în destinul general fiecare îşi urmează propriul său destin. Unul cîntă, altul se văicăreşte, unul pătrunde în cotloane întunecate, departe de lumină şi de azurul cerului, altul urmăreşte fantome şi delirează sub bătaia vîntului; unii închină imnuri soarelui şi binecuvîntează viaţa, alţii îşi ridică feţele noaptea, blestemînd ziua în care s-au născut cu o voce grea de ocară, afurisenie şi plînset ;

alţii o pornesc din nou, ca nişte resorturi încordate, ridică privirile spre cer, izbucnind într-un rîs ascuţit, sec,

sfîşietor, răsfrint in groaznice ecouri în inima oamenilor, făcîndu-le şi mai aprigă spaima.

Colo sus se rotesc stelele fără memorie ; neobosite, se rotesc liniştit pe căi infinite, se apropie de noi, se duc, revin şi se depărtează, lungă procesiune fără de sfîrşit...

Şi iată acum un ungher pe pămînt, un sat luminos, pe malul unui rîu, şi iată o clipă, o clipă a timpului sub soare, într-o primăvară oarecare cu migdali în floare pe coastele muntelui, cu oamenii ce se apucă din nou de muncile ogorului. E o femeie, pe nume Marina, mărunţică, gîrbovită de ani şi necazuri, răsărind din trecut ca o pădure deasă, ţinîndu-şi fiul de mină. Băiatul, treaz, are douăzeci de ani şi e deopotrivă ingenuu şi îndrăzneţ.“ [XXV]

In această artă aproape solemnă, care opune tandreţea umană indiferenţei cosmice, se simte acelaşi accent care inspirase *Jude neştiutul,* pesimismul cosmic amestecat cu dragostea pentru om, unde adevăratul naturalism îşi află definiţia, fie că se manifestă foarte devreme — ca în Anglia, Rusia, Franţa — fie că se iveşte foarte tîrziu — ca, de pildă, în Spania, şi (exceptîndu-1 pe Verga) în Italia.

*

* *

Marile cicluri naturaliste — în acest sens, un roman lung ca *Tess D’Urberville* dă şi el impresia unui ciclu—, „romanele milei necruţătoare" se defineau prin zugrăvirea, implacabilă şi tandră, unde dragostea pentru om înfruntă, dincolo de pseudoteoriile biologice sau sociale, sensul destinului, ca la Camus, care încheie, în Franţa, ciclul.

La Zola — într-o mai mare măsură decît la Tolstoi — se întîmplă ca o carte cum e *Circiuma* sau *Nana* să

XXV Sebastiân Juan Arbo : *Camins de la nit,* 2 voi., 1935.

exprime în acelaşi timp fatalitatea socială şi fatalitatea

individuală. Inspiraţia naturalistă pretinde de altfel ca aceste două fatalităţi să coincidă, şi tocmai aci stă coerenţa ei. Numai că anumiţi creatori naturalişti izbutesc să lumineze atît de violent o fiinţă omenească pe fundalul social, istoric şi biologic, care-i constituie mediul, încât cartea dobîndeşte un deosebit relief. Aşa face Tolstoi, de pildă, cu Nataşa Rostov sau cu Andrei Bolkonski, Thomas Hardy cu Tess, Roger Martin du Gard cu Jac- ques Thibault. în alte cazuri, la Verga şi adesea la Zola, de pildă, dimpotrivă, personajele se confundă cu fresca...

Ciclul naturalist devine atunci un simplu „tablou de mari dimensiuni[11]. Mai mult sau mai puţin lipsit de ceea ce îi conferea dimensiunea tragică, în măsura în care personajul nu mai posedă o autonomie artistică, conflictul dintre om şi mediu, dintre om şi destin se reduce la o vastă şi masivă evoaare. Valoarea lui constă în faptul că zugrăveşte un vast ansamblu uman. în secolul al XX-lea, „romanul-frescă[11] va fi, aşadar, cel care descrie pe larg, în trăsături ample, un loc sau un timp : o familie engleză în *Forsyte Saga* de Galsworthy, canadiană în *Jalna* de Mazo De La Roche, viaţa claselor mijlocii la începutul secolului la Heinrich Mann *(Tinereţe, Profesorul Unrat),* sau la Arnold Bennett *(Treptele lui Riceyman);* viaţa ţăranilor olandezi în *Zuyderzee* de Jef Last sau unguri în *Cei din Pustă* de Gyula Illyes ; problemele vieţii muncitorilor în *La umbra uzinei* al finlandezului Toivo Pekkanen.

în romanul-frescă, intenţia *documentară* va prevala asupra *sensibilităţii tragice* caracteristică romanelor milei necruţătoare. Ea va înfăptui în general acel legămînt al realismului masiv care a stat la originile „naturalismului[11], dar pe care marii romancieri naturalişti l-au depăşit fără a-şi da seama, transformînd pictura naturalistă în tragedie cosmică.

*
* *

De la sfîrşitul secolului al XlX-lea însă intenţia na-

turalistă şi fresca realistă se impun într-o anumită formă a romanului istoric.

ROMANE ISTORICE NAŢIONALE

Din cauza lui Walter Scott şi a admirabilului Alexandre Dumas, romanul istoric este confundat adesea în Franţa cu romanul de aventuri. Şi, intr-adevăr, la naşterea sa, romanul istoric sau arheologic a împrumutat de la romanul de aventuri un element de interes destul de grosolan (dar plăcut). Ne-ar incinta oare evocarea lui Ludovic al Xl-lea fără vitejia lui Quentin Durward ? Poate că nu, de vreme ce *Cinq-Mars* al lui Vigny, unde eroul nu e un paladin convenţional, ne plictiseşte... Romanul de capă şi spadă a avut şi el prea mult succes cu d’Artagnan şi Lagardere, pentru a nu zdrobi romanul istoric propriu-zis. în ţările unde secolul al XlX-lea nu se caracterizează prin naţionalism, romanul istoric rămâne jocul romantic al unui visător plin de imaginaţie în *Pajul lui don Enrique cel suferind* al spaniolului Larra, truculent la Hugo în *Notre-Dame de Paris,* aplicat şi precis în *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* a lui Me- rimee.

Totuşi, în epoca naturalistă, romanul istoric este descoperit de către naţiunile mai puţin vechi sau mai puţin continue decît Anglia şi Franţa. îl descoperă cu gravitate, asemeni unei întoarceri la originile lor naţionale, asemeni unei epopei patriotice ; nu mai e un roman de aventuri, e o *Cintare a lui Roland* întârziată cu cîteva secole, scrisă sub influenţa lui Flaubert, Hugo, Tolstoi.

Originea îndepărtată a adevăratului roman istoric, necunoscut în Franţa, e poemul epic naţional, scris în secolul al XlXdea sub influenţa romantică, într-o imitaţie savantă a stilului popular : în Polonia, *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz evocă moravurile, viaţa, folclorul şi patriotismul poporului polonez. La celălalt capăt al lumii, Argentina îşi găseşte retroactiv sufletul naţional în mitul *gaucho* cu *Martin Fierro* de Jose Hemăndez. în acelaşi moment, Rusia îşi află expresia în *Taras Bulba* de Gogol.

După 1860, acestei inspiraţii epice şi patriotice i se adaugă o intenţie arheologică şi estetizantă marcată de *Ultimele zile ale Pompeiului* al englezului Bulwer

Lytton, *Quo vadis ?* al polonezului Sienkiewicz, *Salammbo* al lui Flaubert. Inspiraţie mai rece, dar, in ultimă instanţă, tot o *sensibilitate naturalistă* — amploare, înălţime şi milă — va face sinteza diverselor tendinţe amintite în aşa-numitele *mari cicluri naţionale.* Sienkiewicz nu e numai autorul unui roman destul de convenţional şi sîrguincios asupra originilor creştinismului, ci şi al unei mari trilogii din secolul al XVII-lea, *Prin joc ţi sabie, Potopul, Pan Wolodyjowski.* Marele ciclu medieval şi norvegian *Kristin Lavrandsdatter* de Sigrid Undset adaugă intensului istoric acel sens suveran şi crud al vieţii şi al întorsăturilor ei, pe care-1 întîlneam în epoca naturalistă la Tolstoi şi Thomas Hardy. La unele popoare ale Asiei, epopeea naţională, amestec de lirism şi inspiraţie naturalistă, va prinde formă în secolul al XX-lea : epopeea cazahă Abai de Muhtar Auezov... Astfel, măreţia naturalismului e perpetuată de o anumită formă epică şi sociologică a romanului istoric, ca şi de ciclul romanesc realist...

*

★ *

Iată de ce „naturalismul" nu e un ansamblu de teorii literare, ci o *atitudine* şi o opţiune a romancierului, o viziune a destinului uman. El împrumută în general, fără discemămint, toate procedeele sale de la arta romanului din secolul al XlX-lea, de la arta „realistă". Naturalismul nu caută să pătrundă în adîncul conştiinţei, refuză subtilitatea analizelor şi profunzimile subiectivităţii. Nici o căutare artistică, în afară de cea pur formală, în descriere, sau puternică, abilă, însă grosolană, în compoziţie. Personajele pot fi puse în mod uluitor în lumină, dar nu sînt niciodată redate în amă-

nunţime.

Aparent absorbit de grija frescei sociale, în realitate însă de sentimentul tragic al destinului, acest naturalism n-a complicat scrisul romanesc ci, dimpotrivă, a

făcut să ţâşnească o emoţie obiectivă dintr-o descriere simplă şi uneori simplistă, dar vastă, amplă, evocatoare.

Căci măreţia inspiraţiei e ceea ce caracterizează acest roman şi îl deosebeşte de simpla frescă plată şi pitorească, documentară şi abilă, căreia îi putem rezerva numele mai simplu de „realism[11]. S-ar cuveni poate să numim „naturalism[11] acea imensă şi crudă viziune romanescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului al XlX-lea : amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămîne pur umană şi sociologică şi mai ales simţul ascuţit, biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism şi o milă latentă... în această inspiraţie şi în această forţă se reunesc toate marile romane ale unei jumătăţi de secol : precedaţi de George Sand, George Eliot, Charlotte Bronte, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, lată-i pe Zola, Verga, Thomas Hardy, Selma Lagerlof, Tolstoi (care a fost, totuşi, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexo, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime re-integrat în destinul social şi istoric, drama colectivă şi drama individuală se echilibrează perfect şi autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică...

Prin coerenţa, umanitatea şi măreţia sa, acest roman „naturalist[11] constituie unul din masivele creaţiei romaneşti.

ARTA F OMANULUI

Desfăşurarea realismului la începutul secolului al XX-lea : realismul cumpătat. — Măiestria şi sterilitatea lui. — De la realism la La Belle Epoque. — Romanul de analiză: Andre Maurois, Lacretelle, Chardonne, Jăr&me şi Jean Tharaud. — Siguranţa povestitorului şi eleganţa romanului psihologic. — Romanele adolescenţei. — Zugrăvirea ambianţelor. Abilităţile romanului postrealist şi procedeele povestirii.

— Sensul prezenţei. — Pătrunderea în conştiinţa eroului. — Arta racursiului. — Perfecţiunea romanului tradiţional. — Un exemplu: romanul gliei; temele romanului ţărănesc; Blasco Ibănez, Maurice Genevoîx ; pitorescul regionalist; caracterul şcolăresc al romanului rustic. — Erorile romanului tradiţional.

Romanul fusese proaspătul îmbogăţit al secolului al XlX-lea. Poseda uriaşa avere imobiliară a „frescelor sociale[44], majoritatea acţiunilor la Banca Istoriei, exercita controlul asupra dramelor umane, era proprietarul unui hotel particular la Paris datorită lui Bourget, unei vile lîngă Bosfor datorită lui Loti, unor fiefuri în viaţa provincială de pe urma lui Balzac şi Flaubert. Pînă în 1800 nu i se ceruse altceva decît să amuze şi să emoţioneze ; aoum, era consultat în problemele pauperismului sau ale divorţului. Manifesta pretenţii „ştiinţifice[14].

Niciodată *literatura nu se bucurase de competenţa universală recunoscută romanului la începutul secolului al XX-lea.* Romanul crescuse o dată cu presa şi cu organizarea opiniei publice. Dincolo de informare şi de discuţia publică, el constituia un instrument de

meditaţie, de punere la punct, de vulgarizare sau de prezentare a tezelor. încă din vremea lui Balzac sau Dickens se înfăţişa ca un „reportaj" imaginar, iar Zola a adîncit această tendinţă : reportaj în străfundurile căruia se găseşte o „filozofie", socială sau de altă natură.

Romanul va păstra acest rol în secolul al XX-lea. Un mare număr de romane „pun" o „problemă" care ar fi putut fi aceea a unei anchete-reportaj : educaţia populară în *Grădiniţa de copii* de Leon Frapie în 1904, drama ţăranilor în *Griul care încolţeşte* de Rene Bazin în 1907 sau în *Nene* de Ernest Perochon în 1927.

Totuşi, violenţa şi agresivitatea cu care pune „probleme" romanul secolului al XlX-lea va fi urmată în epoca postrealisită, între 1890 şi 1940, de o artă mai cumpătată, mai finisată şi mai puţin răscolitoare. Mă refer la desfăşurarea realismului, la romanul bine alcătuit care oferă plăcerile reunite ale analizei şi povestirii, ale documentării şi imaginaţiei, şi care, prin seriozitatea, farmecul, perfecţiune literară şi didactică precum şi datorită lipsei de nelinişte artistică cucereşte şi formează în decursul primei jumătăţi a secolului al XX-lea un public conştiincios şi cinstit, lipsit de snobism, dar doritor de noutăţi şi gata a se adapta încet-încet la nişte optici noi : public fără de care romanul n-ar fi supravieţuit dispariţiei progresive a acelui foileton (romianul-foileton al secolului al XlX-lea putea fi scris de Balzac sau de Flaubert) care a chezăşuit triumful genului.

Prin arta de a povesti, de a informa, de a stîrni interesul şi de a emoţiona, ca şi prin interesul ca atare trezit de subiectele alese, începînd din 1890 se impune romanul „realist" — psihologic sau de moravuri — care îşi găseşte instrumentele naraţiunii şi analizei, precum şi propriile intenţii de zugrăvire fidelă şi nuanţată, de

informare şi de veridic, in investigaţiile romaneşti ale secolului al XlX-lea.

Temele sînt limpezi şi obiective, bine delimitate, tratate cu dibăcie şi precizie. El alege un subiect bine de-

terminat din realitatea umană : istoria unei familii în *Făclia familiei Riffault* de Gaston Cherau ori în *Forsyte Saga* de Galsworthy ; nuanţele, neînţelegerile şi problemele ivite între doi oameni în *Epitalam* de Jacques Chardonne sau în *Amanţii neliniştiţi* de Marcelle Vioux ; un mediu social : patronatul în *Căsătorii* de Charles Plisnier, ruinele unui mare oraş in *Hotel Nord* de Eugene Dabit. Amintind întrucîtva de romanul tezist, acest roman pune adesea o „problemă[11] socială : primejdiile înjosirii şi înstrăinării prin care trece fata sărmană din *Trupul tău îţi aparţine* de Victor Margueritte, sau dramele copilăriei delicvente în *Clini pierduţi fără zgardă* de Michel Cesbron. Provincia, modul de viaţă al ţăranilor, tragediile lor surde şi secrete îi oferă prilejul tablourilor pitoreşti, naraţiunilor savuroase şi dramatice. Această artă precisă poate fi aplicată aventurii *(Oamenii mării* de Edouard Peisson) sau exotismului *(Malaezia* de Henri Fauconnier, *Vin ploile* de Louis Bromfield).

Romanul realist cumpătat reia intenţia generală a realismului secolului al XlX-lea : a reprezenta realitatea extrăgînd din ea materia pentru un „tablou[11] sau pentru un „studiu[11]. Originile lui sînt : Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, „clasicii[11] romanului. El abandonează fundalul epic şi misterios, înflăcărarea aproape mistică şi vizionară, pentru a căuta o precizie mai plăcută şi mai nuanţată. Şlefuieşte şi decantează, slăbind-o totodată, inspiraţia marilor creatori. Dar păstrează optica realistă : a prezenta obiectiv un aspect al realităţii, menţinînd autorul şi cititorul *deasupra* acestei realităţi, transformîn- du-i în analişti, în observatori şi în judecători plini de simpatie. Arta romanului se defineşte în acest caz prin preciziunea analizei, abilitatea şi farmecul cu care e „redată[11] realitatea observată comod de romancier — acest martor fără complexe — şi de complicele său, cititorul.

De acest stil romanesc se vor îndepărta, în secolul XX, Joyce, Proust şi atîţia alţii, iubitorii de noi căutări.

Nu fără motive ori fără scuze, căci arta postrealistă, reînnoindu-şi subiectele dar nu şi viziunea, se imobiliza

î:itr-o anumită optică, riscînd să devină, prin raportare La marii realişti şi la marii naturalişti, ceea ce fuseseră pictorii academişti in raport cu pictura clasică.

Era, cu toate acestea, o artă bogată şi într-un înalt grad evoluată. Bogată prin varietatea subiectelor — psihologice, sociale, pitoreşti : sentimentele, moravurile, oraşul, familiile, clasele sociale, provincia, exotismul, ţările străine... Evoluată pentru că tehnica, procedeele, ceea ce am putea numi gramatica şi sintaxa romanului, ating *perfecţiunea complexităţii şi echilibrului, măiestria desăvirşită.* Arta lui Jacques de Lacretelle şi a lui Gaston Cherau e infinit mai subtilă şi mai perfectă decît cea a lui Proust, Muşii, Joyce, Michel Butor.

Atît de perfectă, incit devine sterilă şi convenţională. Bogăţia, abilitatea şi preciziunea sa amintesc de aventura artei tapiseriei : artă admirabilă, deşi pompoasă, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, aşa cum admirabilă a fost mai tîrziu, in roman, inspiraţia lui Balzac şi a lui Zola. în secolul al XlX-lea tapiseria goblenurilor atinsese culmea perfecţiunii tehnice şi a fineţii, utilizînd cu abilitate peste două sute şaptezeci de culori; dar ea nu-şi va regăsi funcţiile creatoare decit in secolul al XX-lea, cînd Lurqat se va limita la o duzină de culori... La fel, romanul extrem de abil al postrealiştilor nu a putut fi reînnoit decît de Virginia Woolf, Joyce şi Muşii.

Dar tapiseria secolului al XlX-lea, bogată şi searbădă, dispreţuită astăzi, va fi reevaluată peste douăzeci de ani. Şi romanul postrealist din perioada 1890—1940, la fel de bogat şi de searbăd, va trebui să sufere, după rebutări considerabile, aceeaşi reevaluare. ReevaLuare cu atit mai lesnicioasă cu cit, lăsînd la o parte căutările ezoterice, romanul nu s-a depărtat prea mult de tradiţia postrealistă : după 1950, vedem cum, într-o mai mare măsură decît „căutările[11] ezoterice, se înstăpîneşte o tendinţă anecdotică (Cesbron, Bazin, Michel de Saint- Pierre, Peyrefitte etc.), care nu se

deosebeşte de post- realism **decît** printr-un plus **de** nervozitate...

Iată motivul pentru care ceea ce a constituit, timp de cincizeci de ani, pînă la al doilea război mondial, roma-

nul tradiţional, adică romanul de succes, premiat de fraţii Goncourt şi cumpărat de toate bibliotecile, nu e o materie neglijabilă pentru aventurile, epocile şi climatele romanului. Este, dimpotrivă, înfăptuirea şi maturizarea, lipsită de geniu, a marilor cuceriri ale secolului al XlX-lea, pe de-o parte, şi pe de alta statornicirea unei gramatici a naraţiunii şi a unui registru de teme pitoreşti, la care evoluţia romanului, în impulsurile sale continue de vulgarizare, consolidare, desfăşurare şi conservare, va avea totdeauna nevoie să recurgă.

In plină înflorire, calmă, dar nu lipsită de îndrăzneli, *La Belle Epoque* („Frumoasa Epocă“) a fost epoca parizienilor care practicau jocul frivol de-a satira pariziană. După pedantele romane reacţionare ale lui Barres şi Bourget *(Dezrădăcinaţii, Discipolul),* după mondenităţile sceptice ori scandaloase ale lui Abel Hermant *(Mezinul familei Contras)* şi Paul Hervieu *(Zugrăviţi de ei înşişi),* Paul Adam *(Forţa, Trustul),* şi Rene Bazin *(Pămîntul care moare, Griul care încolţeşte)* sînt studiate cu gravitate probleme sociale, însă Octave Mirbeau desfăşoară o vervă batjocoritoare, iar critica protestează în faţa îndrăznelilor „sexuale[XXVI] [XXVII] ale lui

XXVI Din teama de a nu plictisi, sîntem nevoiţi să limităim acest capitol dedicat unei arte postrealiste extrem de cizelate, dar lipsite de geniu, la romancierii francezi luaţi cu titlul de exemplu. în Anglia, desigur, se desfăşoară epoca în care James

XXVIIStephens scrie despre *Fiica jemeii de serviciu,* iar Amoid Ben- nett — despre clasele mijlocii, în timp ce pe May Sinclair o interesează feminitatea, iar Marguerite

Marcel Prevost *(Don Juanele).* Cu Paul Margueritte sau Edouard Rod începe de altfel epoca în care se discuta cel mai mult despre iubirea liberă. Peste toate acestea domneşte elegantul pseudoalasicism, onctuos şi acidulat totodată, al lui Anatole France *.

ROMANUL. DE ANALIZA : ANDRE MAUROIS

Dar, cu mai mult succes decît celelalte tipuri de roman, romanul postrealist va triumfa începînd din 1921 cu ‚/-omanul psihologic" sau „romanul de analiză". într-adevăr, se impunea practic „crearea" acestui gen unde se .amestecă „romanul intim" cu romanul de moravuri propriu-zis. O întreagă artă subtilă şi exersată poate fi aplicată aci, unde zugrăvirea pasiunilor, arta vieţii familiare şi a dialogului, evocarea discretă a vieţii burgheze, naraţiunea bine întocmită, episoadele pariziene se unesc cu un dram de „confesiune". în *Climate* (1929), Andre Maurois ştie să evidenţieze în mod admirabil „climatul" estompat al unei bune familii şi în acelaşi timp ardoarea fiinţelor care încearcă să se exprime în acest cadru. *Cercul familial* (1932) şi *Instinctul fericirii* (1934) prezintă cele mai nuanţate studii cuprinse între zugrăvirea unui mediu şi cea a unui individ.

scabrosul roman *Fîntîna singurătăţii.* In Italia, în spatele strigătelor lirice confuze ale lui D'Annunzio, domină sentimentalismul lui De Amicis *(Romanul unui învăţător)* sau „umorul" mic-lburghez al lui Panzini; Matilde Serao scrie reportaje pitoreşti, Grazia Deledda face elogiul sufletului sard, iar Luigi Capuana livrează melodrame în genul lui Georges Ohnet *(Marchizul de Roccaverdina).* Romanul sentimental al lui Armando Palacio Valdes se impune în Spania, iar Emilia Pardo Bazân face dovada unei originalităţi relative apărînd cuviincios feminismul, în timp ce verva lui Blasco Ibânez conferă totuşi o oarecare forţă romanelor sale valenciene *(Pămînt blestemat)* sau mediteraneene *(Mare nostrum).* în literaturile germanice, naturalismul stăpâneşte primele opere ale fraţilor Mann, lumea se delectează citind fanteziile vieneze pline de cruzime ale lui Schnitzler, mult superioare de altfel vervei pariziene

Radclyffe Hali publică

a lui Abel Hermant.

E de asemenea momentul în care apar Gide, Pirandello, Unamuno şi, în ourînd, Kafka. Dar nu-i vom regăsi decît mai târziu, într-un alt domeniu al romanului. în acesta, care e „mărunţişul realismului", nu putem folosi decît un număr restrîns de exemple, pe care sîntern nevoiţi să le alegem, pentru a nu deruta, din rândul scriitorilor francezi; cititorii francezi din 1962 n-<au auzit şi nu vor auzi niciodată de Emilia Pardo Bazân... Au şi uitat poate de numele lui Gyp ori de Lucie Delarue- Maldrus...

LACRETELLE, CHARDONNE, J. ŞI J. THARAUD

Măsura şi eleganţa sînt, la drept vorbind, cele care ne seduc în acest roman psihologic. Făcind abstracţie de celelalte aspecte ale realităţii, el te invită să trăieşti intr-un univers de sentimente. Plăcerea e dublă : participi la o aventură sentimentală, dar participi de la distanţă. Romanul psihologic îţi îngăduie să simţi şi să analizezi totodată, prin această îmbinare oferind cititorului o atitudine şi o superioritate pe care nu le-ar fi putut dobîndi în experienţa trăită.

Cînd în 1922 Jacques de Lacretelle studiază in *Silber- mann* accesul de prietenie care-1 îndeamnă pe tînărul burghez în vîrstă de aproape paisprezece ani să protejeze şi să admire un mic evreu inteligent, neîndemînatie şi persecutat, această firavă aventură e relatată cu multă sensibilitate, dar la *trecut* şi pe un ton obiectiv : „înce- pind cu a treia, treci în cursul superior al liceului. Acesta ocupa jumătate din clădire"...[XXVIII] La fel, Jacques Chardonne nu intră în subiectul *Epitalamului* — frecuşurile dintre doi soţi bine educaţi, datorate nepotrivirilor de caracter — decît după ce a adoptat, în primul din cele două volume ale acestui roman conjugal, tonul observatorului „superior'[1] : „Berthe era o fetiţă foarte veselă, dar îi plăcea să judece. Cînd vedea că mama ei e agitată, îngrijorată şi veşnic ocupată **cu** dulapurile, **se** gîndea că oamenii sînt

XXVIII Jacques de Lacretelle: *Silbermann,* Gallimard, 1922, p. 7.

nefericiţi din slăbiciune şi neglijenţă." [XXIX] Şi, pentru a povesti in *Slujnica stăpînă* istoria unui baronet care o impune drept stăpînă a domeniului său pe metresa adusă din cafenelele Parisului, Jerome şi Jean Tharaud folosesc un stil de analiză psihologică inspirat de Benjamin Constant sau Fromentin : „Această posomorită istorie, veţi spune, ar fi putut oferi material pentru un straniu roman rustic, dacă aş fi fost în stare să dau informaţii mai precise asupra aventurii însăşi şi al prea puţin simpaticului ei erou" [XXX].

XXIX Jacques Chardonne: *L'Epithalame,* Stock, 1921, voi. I, p. 1.

XXX' Jerome et Jean Tharaud: *La maîtresse servante,* Pion, p. 1.

în romanul psihologic domină o elegantă „distanţare[1]’ a naratorului (care foloseşte sau nu persoana iutii) faţă de furtunile sentimentale pe care le descrie. Această stă- pînire este împrumutată de la autorii romanelor intime din secolul al XlX-lea, care au întîmpinat destule piedici pînă să ajungă la ea... Dar, o dată împrumutată, scriitorii psihologişti o folosesc ca fini stilişti. Jacques Chardonne a avut in fond mult curaj atunci cînd a tradus, în chipul cel mai amănunţit, uluitoarea banalitate a vieţii conjugale şi a crizelor ei : „Bertha se ridică, apoi se aşeză din nou, năucită, şi, cu voce scăzută, spuse dintr-o răsuflare :

— Scumpule, ştiu că nu mă mai iubeşti.

— Iar ! spuse Albert, ridicîndu-se brusc.

— Vezi că nu pot vorbi cu tine ?

— Iartă-mă, spuse el, aşezîndu-se. Te ascult. Poţi să-mi vorbeşti. N-am să te întrerup.

Privi ciucurii fotoliului, gîndind : «Trebuie s-o ascult

— Nu mă mai iubeşti... Ştiu, continuă Bertha cu o voce la început scăzută şi calmă. M-am silit să nu văd... dar nu-i cu putinţă.[111]

Prin asemenea dialoguri, pe asemenea teme, romanul psihologic se apropie de romanul-foileton, de care îl desparte o anumită dezinvoltură... în aceeaşi epocă, sau aproape, Alberto Moravia în Italia *(Indiferenţii,* 1929) sau Evelytn Waugh *(Aceste josnice trupuri,* 1930), în Anglia, tratează aceeaşi temă, nervozitatea feminină, a bărbaţilor sau a femeilor, însă cu mai multă voie bună. Dar aşa-numitul roman „psihologic[11] ia în serios crizele de nervi, le idealizează şi le transformă în dramă burgheză, salvîndu-se prin eleganţă.

Eleganţă datorată în parte siguranţei naratorului care descrie complezent nişte văicăreli, dar o face în stilul unui mare roman intim al veacului trecut : „Vedeam

' Jacques Chardonne .' *L'Zpithalame,* Stock, voi. II, p. 199

c.

cum exaltarea mi se spulberă în faţa acestei tandreţi. Ii ascultam obiecţiile cu o tainică plăcere, pledam încă împotriva ei, dar — lucru ciudat — nu-mi puteam ascunde că eram îmbărbătat de certitudinea că nu se va lăsa convinsă.'[XXXI] [1] Am putea crede că citim *Adolphe:* acelaşi stil, aceeaşi falsă detaşare... Singura deosebire e că romanul lui Benjamin Constant îşi datorează alura unei pasiuni stinse, dar în definitiv tot unei pasiuni, în timp ce romanul psihologic imită, la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi începutul secolului al XX-lea, această pasiune pentru a o transforma în dramă burgheză.

Căci eleganţa romanului psihologic ţine şi de cadrul în care el se desfăşoară. Intre 1890 şi 1940 mai era încă perioada cînd funcţionarul mărunt, provincialul ratat, micul burghez amator de cărţi la modă sînt „epataţi[11] de romanul care aduce în scenă mici nobili de ţară sau mari burghezi. In *Epitalam,* înainte ca Berthe şi Albert să-şi înfrunte firile, primul volum al operei e făcut din elegante flirturi consumate în jurul unui *teren* de tenis ; toţi provincialii francezi visau pe atunci să se distreze în jurul unui teren de tenis. Povestitorul din *Silbermann,* un tînăr burghez, compară apartamentul tatălui său, magistrat, cu apartamentul unui anticar evreu. Fraţii Tharaud, ca şi La Varende, mizează pe „micul nobil de ţară[11]. în *Ordinea,* Marcel Arland aduce în scenă o familie burgheză. în definitiv, romanul psihologic nu îşi găseşte strălucirea şi farmecul în fineţea psihologică, ci în faptul că evocă pitorescul, bogăţia sau stilul de viaţă al unei societăţi aflate cu două sau trei trepte deasupra lumii cititorilor săi...

Acesta a fost, între 1890 şi 1940, esenţialul lui punct de atracţie. Era considerat psihologic romanul care oferea publicului, alcătuit din semi şi sferto-burghezi, un alt mediu.

în această atmosferă un pic convenţională, chiar dacă foarte adevărată şi just redată, îşi va desfăşura

XXXI Jerdme et Jean Tharaud. *La Maitresse servante,* p. 224.

psihologic analizele, problemele şi fineţea, fixîndu-se la *teme* precise şi nu lipsite de realitate. Cea mai pregnantă, mai imediată, mai captivantă e problema cuplului : romanul feminin al Andreei Corthis, *Numai pentru mine* (1919), vocaţia lui Jacques Chardonne a cărei desfăşurare începe cu *Epitalam* (1921), continuîndu-se cu *Eva sau jurnalul întrerupt* (1930), *Claire* (1931), *Romanticii* (1935), romanul ingenuu şi stufos al lui Jacques Riviere, *Aimee* (1922) şi transpunerea temei în noua viaţă cosmopolită : *Lewis şi Irene* de Paul Morand în 1924.

Epoca 1921 găseşte în studierea adolescenţei o altă temă arzătoare, pitorească, îndrăzneaţă şi banală : *Viaţa neliniştită a lui Jean Hermelin* de Jacques de Lacretelle (1920) ; *Premiantul clasei* de Benjamin Cremieux şi *Adolescenţă neliniştită* de Louis Chadoume (1921) ; *La 18 ani* de epicurianul stendhalian Jean Prevost şi *Suflet tenebros* de catolicul Daniel Rops (1929); fără a mai pune la socoteală *Indrăcitul (Le Diable au corps)* de Raymond Radiguet (1923), care scapă normelor. De fapt, interesul pentru sufletul adolescentin cunoştea o înflorire tîrzie în 1921, deoarece poezia temei fusese găsită în *Cărarea pierdută* (1913) de Alain Foumier, iar neli- niştitoarea ei cruzime — în *Rătăcirile elevului Torless* (1910), opera unui scriitor care avea un alt destin — mai îndelungat — de împlinit : Robert Muşii.

*
★ *

Elementul picant nu lipseşte ; e acelaşi pe care îl va regăsi, prin întoarcerea la anecdotă, o bună parte a romanului între 1948 şi 1962. Cartea „îndrăzneaţă[11] (sau chiar scandaloasă) prin subiectul ei poate fi întîlnită în toate epocile. Primele romane ale lui Franţoise Mallet-

Joris sau ale lui Franţoise Sagan nu sînt mai scabroase decît *Falsele fecioare* (1894) şi *Don Juanele* de Marcel Prevost. A mai existat şi un *Domnul Venus* care anunţa multe lucruri. De altfel, erotismul din *Suzanne* (1896) de

ZUGRĂVIREA MEDIILOR

Leon Daudet nu este inferior celui din romanul contemporan ; e doar ceva mai solemn.

Aceeaşi acuitate — căci înrudirea este mare între perioadele 1890—1910 şi 1948—1962 — in studiul cinic al vieţii sociale. *Prostia pariziană* (1884) de Paul Hervieu sau *Trustul* (1910) de Paul Adam nu sînt cu nimic mai prejos decât *Marile familii* (1948) de Maurice Druon ori *Aristocraţii* (1954) şi *Scriitorii* (1957) de Michel de Saint- Pierre. Cosmopolitismul baroc, agresiv, foarte modem, poate fi găsit în *Transatlanticele* (1897) şi în *Trenuri de lux* (1908) de Abel Hermant. Iar întreaga serie de *Domni de Courpiere,* tot de Abel Hermant, evocare cam amară a unui diplomat fantomă, totuşi foarte viu, te face să te gîndeşti la ironia de mai tîrziu a lui Roger Peyrefitte şi chiar la cea a lui Jouhandeau.

Drama psihologică şi drama socială se unesc intr-un fel de zugrăvire a dezordinii psihologice şi morale de după 1920 (încă o temă romanescă „de epocă") : *Etienne* (1924) şi *Ordinea* (1929) de Marcel Ar land, *Scandalul* (1930) de Pierre Bost, opera plină de nelinişte a lui Pierre Drieu La Rochelle *(Bărbatul năpădit de femei,* 1925) ; *Burghezia visătoare* (1937) ; *Gilles* (1939) analizează minuţios şi veridic, nu fără farmec, o întreagă stare de spirit, dificultatea de a trăi, caracteristică atît societăţii cît şi individului. Cititorii care în 1954 sau în 1962 admiră ca pe nişte revelaţii pe tinerii autori ce traduc *răul* generaţiei lor, vor fi poate surprinşi regăsind, cu treizeci sau patruzeci de ani mai devreme, romancieri mai demni de stimă care, cu o artă mai discretă şi îndeosebi mai împlinită, exprimau acelaşi „rău" sau aproape.

Dar realismul social se preocupă şi de faptele reale mărunte, ca şi de personajele „tipice". Este vorba de sensul atmosferei, de studierea unui mediu caracteristic : micii burghezi ai lui Rene Behaine, evreii orientali ai lui Jerome şi Jean Tharaud *(In umbra crucii, Trandafirul din Saaron),* boema din Montmartre în romanele lui Pierre Mac Orlan *(Clica din cafeneaua Brebisf,* „drojdia societăţii" în *Jesus la caille* (1914) şi *Omul hăituit* de

Francis Carco. Alteori, acest roman de informare socială enunţă în termeni dramatici o problemă morală sau socială *(Falsele fecioare* de Marcel Prevost) ori îşi închipuie că dezvăluie culisele şi dedesubturile unei activităţi sociale : *Trupuri şi suflete* de Maxence Van Der Meersch, care anunţa într-o modalitate gravă ceea ce Roger Peyrefitte va face mai tîrziu cu o acerbă ironie.

Infinită e varietatea secretelor sociale vehiculate cu talent de romanul postrealist. El va şti să facă bilanţul acelei mari aventuri care a fost primul război mondial — *Crucile de lemn* de Dorgeles sau *Echipajul* de Kessel în 1924 — după cum la fel de bine va şti să vorbească despre societăţile „exotice" ; Africa de Nord la Jerâme şi Jean Tharaud *(Rabat sau ceasuri marocane,* 1918 ; *Marrakech sau stăpînii din Atlas,* 1920 ; *Fez sau burghezii Islamului,* 1930) ; Canada cu celebra *Maria Chapdelaine* de Louis Hemon ; cercul polar cu Maurice Bedel *(Jerome 60° Latitudine Nordică);* itinerarii turistice cu T'Serstevens *(Vagabond sentimental,* 1923, *Itinerar spaniol,* 1933) ; călătorii cu ambarcaţiuni cu vele şi aventuri vînătoreşti cu Eclcuard Peisson, Roger Vercel şi atîţia alţii...

¥

* *'Jf*

Roman de moravuri, roman psihologic, roman rustic, exotism şi aventură, tot atîtea „genuri" la fel de precise şi la fel de riguroase ca odinioară oda, elegia sau satira, supuse, precum altădată poezia postclasică unui anumit

ritm, unui anumit limbaj, unui anumit ton. Bineînţeles, nu tonului aristocratic, ci firescului, pitorescului, cuvîntului propriu. Şi, dacă nu se mai foloseşte marea metaforă, perifrază şi prozopopeea, se foloseşte în schimb povestirea, descrierea, portretul, dialogul, analiza, chiar prologul.

Ca orice artă rafinată, romanul postrealist îşi are întorsăturile, abilităţile majore, convenţiile şi îndrăznelile sale.

PROCEDEELE POVESTIRII

[1] se întâmplă să uzeze în introducere de acel ton peremptoriu şi monden care aruncă praf în ochi : „în acea *frumoasă seară de mai, caldă şi limpede,* profesorul Marţial Hauffroy, membru al Academiei de ştiinţe şi al Academiei de medicină — în pofida puternicei sale originalităţi — îşi sărbătorea nunta de argint în *luxoasa-i locuinţă* de pe Avenue Wagram. Se aflau acolo vedetele ştiinţei, literaturii, politicii.[1]

Acest început de capitol al lui Leon Daudet (Daudet omul preţuia mai mult decît romanele sale, fiindcă i-a descoperit şi impus pe Proust şi Bernanos) se apropie poate cam prea mult de caricatură : acea „frumoasă seară“, „caldă şi limpede[11], amestecată cu „luxoasa locuinţă[11]... Abilităţile vădite de arta povestirii sînt, la drept vorbind, altele decît cele specifice romanului-foileton. Ea recurge uneori la prolog în expunerea iniţială, precum şi la diferite cochetării de povestitor pentru obţinerea acelui „efect de distanţare[11] pe care arta dramatică nu-1 va descoperi decît mult mai tîrziu : „îmi cereţi, domnule, să vă scriu cu de-amănuntul acea mică dramă cîmpenească despre care v-am vorbit într-o zi pe cînd vînam împreună acum cîteva luni. Spuneaţi că această întunecată istorie ar putea oferi material pentru un ciudat roman rustic...[112]. Dar în definitiv, arta romanului bine făcut e mai netă şi mai subtilă : cititorul este introdus, încă de la început, într-o acţiune în curs, revenindu-se însă cîteva pagini mai departe asupra lămuririlor necesare cu privire la personaje : „Servitorul intră

în sufragerie şi după ce aşeză pe bufet farfuria cu care venise, rosti : «Champetre e aci... ar vrea să spună ceva domnului marchiz»-[11]. Iată o imagine precisă, o scenă pe care o înţelegi imediat şi, fără lungi descrieri, fără portrete, fără lenta ordonare balzaciană a cadrului, acţiunea începe imediat. Portretul necesar vine puţin mai tîrziu,

' Leon Daudet: *Le coeur briile,* Flammarion, 1929, p. 7.

[2] Jerome et Jean Tharaud: *La Maitresse servante,* Plo-n, 1921, p. 1.

sub forma unei „întoarceri înapoi“ : „Marchizul *revenise* numai de cîţiva ani la Saint-Blaise pe care îl *părăsise* prin 1860... Rămas văduv pe cînd fiul lui avea patru ani, marchizul îl încredinţase pe micul Antoine părinţilor săi, în timp ce el trăia după bunul său plac...“ [XXXII] Această artă a romanului, mai rafinată în ce priveşte tehnica, a adăugat romanului balzacian care era aproape întotdeauna o *povestire,* evocarea directă, modul de a prezenta scena „ca şi cum am fi acolo“, creînd astfel o impresie de „prezenţă[11] vizuală şi, încă de pe atunci, cinematografică : „Deşteptătorul de pe noptieră sună zgomotos. Celia se trezi speriată, îşi întinse mai întîi braţele în cruce, şi picioarele unul cîte unul, apoi, sărind din aşternutul răvăşit, se propti în coate cu capul în mîini...“[XXXIII]. Dialogul a devenit şi el mai spontan, mai apropiat de dialogurile obişnuite şi sacadate din viaţa reală :

„Laura se ridică din fotoliul pe marginea căruia şedea :

— Aşteaptă... am să-ţi caut cutiile.

— Ce cutii ?

XXXII Gyp: *Miche,* Flammarion, p. 5.

XXXIII Claude Farrere: *Les Petites Alliees,* Ollendorff, p. 1.

îşi aminti apoi de mica provizie de droguri aduse din China. (...)

— Nu te mai interesează ?

— Oh, nu, pe cuvînt. Le poţi păstra.[11] [XXXIV]

Nu se vorbea aşa în romanul secolului al XlX-lea, nu se reproduceau cele mai mici incidente de conversaţie, cum ar fi „ce cutii ?“ care, de altfel, are aci o valoare psihologică.

Acestei „prezenţe[11] a scenei „văzute[11] sau înregistrate i se adaugă o altă abilitate, o „prezenţă[11] de altă natură : conştiinţa personajului principal devine *prezenţă imediată,* cititorul îi *presimte direct* — telepatic, ar trebui spus — impresiile :

XXXIV Marc Chadoume: *Absence,* Pion, 1933, p. 10.

„Vei avea răgazul să te odihneşti, in timp ce urc, spuise Isaie."

Şi, după ce am auzit în mod obiectiv această frază, intrăm brusc, prin telepatie, în conştiinţa lui Isaie, iar nedumeririle lui sînt şi ale noastre : „siguranţa propriei sale voci îl făcu să creadă, o clipă, că altcineva vorbise în locul lui. *Nu se recunoştea în acest om puternic şi hotărît,* care strîngea frînghia, dădea ordine, stabilea dintr-o dată proiectul ascensiunii. Parcă o mare adiere de aer proaspăt i-ar fi spălat mintea. Toropeala făcuse loc unui sentiment nou...“ [XXXV]

în epoca realistă, Balzac *ne spunea* ce simte Rastignac ; dar cel care vorbea era Balzac... Aici, cititorul resimte direct, prin identificare, ceea ce simte eroul şi această identificare e dorită de romancier a cărui artă constă .tocmai în a o realiza, identificindu-se el însuşi eroului, în loc să-1 descrie din afară. Romancier şi cititor pătrund împreună în conştiinţa personajului, dar cel care vorbeşte e personajul, nu romancierul. Peisajul devine o 9tare sufletească ; e zugrăvit şi simţit prin intermediul senzaţiilor eroului, în stilul notaţiei rapide, asin- tactice, care exprimă viaţa imediată a conştiinţei : „Ultimele zile ale traversării... Zile de arşiţă, nopţi pline de terfebre care găuresc masca de cristal a lunii indiene... Perfect rotundă, nicidecum nepăsătoare, ci vie, iradiind un foc prea dens care ucide aştrii din jur, înspăimîntă apele. Violentă şi pură...“ [XXXVI]

Aventura romanescă este deci trăită parţial *în* conştiinţa eroului. Şi totuşi, ea scapă : personajul principal e silit să *simtă* şi să trăiască, dar autorul îl supraveghează neîncetat, pe nevăzute, cu asentimentul cititorului complice. El îşi rezervă dreptul de a *alege,* de a prelungi sau scurta momentele de conştiinţă. Acest joc dublu dă povestirii o supleţe necunoscută pînă atunci şi favo-

XXXV Henri Troyat: *La neige en deuil,* Flanunarion, 1952, pp. 127—128.

XXXVI Marc Chadoume: *Absence,* p. 91.

rizează lunecarea ei în timp : senzaţiile descrise sînt chiar ale eroului captat de aventura romanului, dar romancierul este cel care hotărăşte, în funcţie de moment, dacă e mai bine să le condenseze ori să le dea frîu liber...

Pentru a dezlega dificila problemă care îl făcea pe autorul balzacian să scrie greoi : „Trebuie să-i lăsăm acum pe eroii noştri în strada X..., şi, sărind peste trei luni, să-i regăsim înapoiaţi la Paris, în locuinţa bancherului Z...", romancierul postrealist dispune de mijloace noi. Fără a înceta să trăiască — şi să-1 facă pe cititor să trăiască — în conştiinţa eroului, îşi păstrează putinţa de a se ridica suficient deasupra ei, pentru a *rezuma* evenimentele şi, prin combinarea imperfectului cu perfectul simplu, a trece peste cîteva luni în cîteva fraze : *„Făcu* mai multe călătorii la Paris; toate aceste demersuri *tindeau* să-i micşoreze incertitudinile. *Sacrifica* adesea din dezgust prilejul unui cîştig, grăbit să ajungă la rezultatul definitiv. La sfârşitul toamnei, o *intîlni pe* Rose la Serpente. în bibliotecă, o rotondă cu lemnărie de acajou, *aşeză* pe masă hîrtiile pe care dorea să le semneze Rose...-[41] Două verbe la imperfect au fost suficiente pentru rezumarea câtorva luni de maşinaţii, iar trecerea la perfectul simplu (aşeză), precedată de fixarea rapidă a unui cadru vizual şi pitoresc („in bibliotecă, o rotondă") ne introduc, după vreo zece cuvinte, într-un moment precis, într-un loc precis, care, pentru cititor, se vor confunda din nou (în ciuda folosirii convenţionale a trecutului) cu „timpul trăit", cu prezentul adică. Astfel, fără să ne dea impresia că părăseşte conştiinţa eroului, Jacques Chardonne stăpîneşte şi mînuieşte admirabil scurgerea duratei. La un moment dat cititorul *trăieşte* o scenă laolaltă cu personajul principal. în două fraze, adică timp de zece-douăsprezece secunde de lectură, cititorul decolează, domină şi plu-

[1] Jacques Chardonne: *Le Chant du bienheureux,* Stock, 1927, p. 93.

teşite peste cîteva luni din viaţa eroului, pentru ca după acest zbor lin de douăsprezece secunde, să recadă cu precizie în biblioteca din lemn de acajou, într-o zi anume, la o oră anume, într-un moment romanesc în care, din nou, timpul necesar citirii unei scene e aproape acelaşi cu timpul necesar trăirii ei... Personajele reîncep să vorbească, am revenit în „prezent[14]. Iscusinţele tehnice marchează o considerabilă evoluţie a artei romanului, evoluţie *in mare* între 1880 şi 1920, adică într-o perioadă cînd nu apar, cel puţin în acest gen, mari creatori. Atunci se elaborează totuşi o artă desăvîrşită care va constitui piscul „romanului tradiţional[11], punerea la punct definitivă a romanului secolului al XX-lea.

Acest roman „realist[14] devine un instrument de o supleţe infinită. Marc Chadourne sau Rene Boylesve dispun de mijloace pe care nu le poseda nici Balzac, nici Zola : zoriţi de geniu şi de inspiraţie, Balzac şi Zola n-au avut timp să-şi pună la punct mijloacele... Romanul postrealist nu are nimic de învăţat în ce priveşte introducerea, prezentarea personajelor, zugrăvirea locurilor, comprimarea timpului. El îşi combină în mod savant intriga şi în special tehnica. Cît de subtilă e arta lui Henri Pourrat, atunci cînd, în *Gaspar munteanul,* personajul înlesneşte zugrăvirea provinciei Auvergne : personaj excepţional, dar *numai atît* cît e nevoie pentru „a ţine treaz interesul[14], nu într-atît încît să domine şi să incomodeze zugrăvirea locului. Iată întreaga artă a romanului „rustic[44] : nişte eroi şi o aventură care, fără să reprezinte o problemă prea fascinantă, *pun in valoare* locul în care ea se desfăşoară (e mai bine, de aceea, să rămână oarecum convenţionali). Dimpotrivă, fondul de viaţă burgheză pe care se desfăşoară *Epitalamul* lui Chardonne se precizează în măsura în care trebuie să constituie fondul unui tablou seducător, dar nu într-atît încît să abată atenţia de la problema psihologică a cuplului care e subiectul cărţii.

Valoarea artei postrealiste stă tocmai în acest dozaj.

De aceea, deşi se pricepea atît de bine să armonizeze mediul şi personajele, ea n-a manifestat niciodată vreo

trăsătură de geniu în zugrăvirea lor... Problemele psihologice sînt aci expresia mediului, zugrăvirea mediului ambiant este supusă gusturilor, prejudecăţilor şi viziunii pitoreşti a romancierului.

Trebuie să spunem însă că abilitatea artei postrealiste reprezintă în mod obiectiv unul din piscurile iscusinţei literare. Romancierul postrealist evoluează pe un număr infinit de „planuri" şi stăpîneşte arta racursiurilor. Pentru a face „portretul" unui personaj, el recurge la toate mijloacele posibile : introducerea directă îin acţiune, urmată de explicaţii complimentare, viziunea exteriorului, viziunea lăuntrică, interferare cu viziunea celorlalte personaje. Pentru a explora materia sa, adică „viaţa trăită", el dispune de tot felul de procedee : descriere obiectivă, incursiuni în stare civilă, identificare cu conştiinţa eroului, naraţiune făcută de un „martor" etc. Se vede lesne că ştie să jongleze şi cu timpul, să-1 comprime pînă dincolo de limită, sau să-1 resfire pentru a-1 „face să trăiască" o soenă cu viteza cu care s-a desfăşurat... Mijloacele sale de explorare par a egala — şi chiar a depăşi — prin fineţe şi varietate, valoarea celor căutate într-o manieră mai forţată, în cursul secolului al XX-lea, de un Prcust, un Joyce, un Muşii, un Lawrence Durrell, fără să mai socotim grupul „noului roman" care, începînd din 1950, acordă în Franţa o importanţă excesivă procedeelor tehnice ale creaţiei romaneşti.



Primejdiile care pîndesc romanul realist şi ipoteca nevăzută care apasă asupră-i se conturează în Franţa în ceea ce se numeşte „romanul rustic" sau chiar în „romanul regionalist". Aci arta postrealistă îşi poate realiza din plin intenţia şi formula : zugrăvirea temeinică şi precisă, savuroasă şi pitorească, a unei realităţi obiective, bine delimitate. Ea apelează la toate re-

sursele talentului şi reuşeşte perfect, vădind însă că,

în ciuda bogăţiei şi varietăţii registrelor *tehnice,* nu izbuteşte să ocolească un soi de convenţie stereotipizată. Dar tot aci se dezvăluie eroarea fundamentală a realismului : a considera drept esenţă a romanului „zugrăvirea[44], „adevărul[44] şi „fidelitatea", dispreţuind *pateticul* pe care îl introduce creaţia romanescă şi pe care romanul prea bine făcut — cel regionalist de pildă — îl diluează într-o intrigă formală, o intrigă-pretext...

In optica realistă, „romanul gliei[44] se bucură încă de la origine de toate avantajele. El beneficiază de un cadru pitoresc şi de fiecare dată original. Fiecare ţinut poate fi evocat cu dragoste, într-o descriere exactă şi plină de savoare : regiunea Sologne la Maurice Genevoix *(Raboliot,* 1925 ; *Marcheloup,* 1934 ; *Ultima haită,* 1938). regiunea Limousin la Charles Silvestre *(Domnul Terral* 1931 ; *Cîmpia ţi flacăra,* 1938), Normandia la La Varande, *Cevenii* lui Andre Chamson, regiunea Auvergne la Henri Pourrat.

Totuşi, mai mult decât peisajul, contează mediul uman : mediu închis, aspru, rău. Gessner făcuse greşeala de a zugrăvi ţărani idilici, George Eliot .pe aceea de a fi dezvoltat prea mult intriga, George Sand — de a fi apelat la sentimentalism. în faza în care se găsea tehnica romanului incepînd cu sfîrşitul secolului al XlX-lea, un mijloc foarte simplu şi în acelaşi timp riguros, necomplicat, sobru, concis, plin de forţă, se impune : a centra totul în jurul unui element tragic, simplu şi izbitor, reducerea romanului rustic la o dramă bine determinată. Sentimentul naturii şi psihologia sîr:t aparent sacrificate construcţiei dramatice, chiar anecdotei centrale, dar dobîndesc, prin aceasta, mai mult relief : dacă ar fi fost puse în prim plan, ar fi pălit, s-ar fi ofilit, relevîndu-şi slăbiciunea. Viaţa colectivă, pitorescul locului vor transpare doar printr-un fapt divers familial ; figurile secundare se vor reduce la nişte simple siluete, cu atît mai precise cu cît vor fi mai bine „tipizate[44].

Esenţială rămâne drama care în mod artificial atrage atenţia aititorului. Dramă foarte simplă, cu

numai cinci

sau şase variante : pămînturile blestemate, lupta dintre două familii rivale, fiica păcătoasă, fiul risipitor, chefliul îngîmfat, destructiv, independent, iute la mînie şi, în sfîrşit, incidenţa cu viaţa rurală a unei drame mai vaste, ca de pildă războiul.

Tema „pămînturilor blestemate[1]’ e dintre cele mai frecvente. Şi e atît de bine cunoscută încît romanul rustic spaniol Casa blestemată de Blasco Ibăriez a fost tradus în 1926, în Franţa, cu titlul original *La Barraca :* în *huerta* valenciană, cîmpie irigată, cu pămint roşu, aspră şi roditoare, un fermier copleşit de pretenţiile proprietarului l-a ucis, la mînie, pe tiranul său. Printr-un acord tacit, nimeni în ţinut nu preia contractul, gospodăria este lăsată în paragină. Curajoasa familie Bautista, venită dintr-un deşert nefertil, desţeleneşte pîrloaga în ciuda ostilităţii vecinilor. întregul roman nu-i altceva decît povestirea acestei acţiuni, pînă la eşecul ei : după asasinarea unuia dintre copii, după cîteva schimburi de focuri de armă, după doi ani, familia Bautista pleacă pe drumuri, părăsindu-şi casa incendiată de răuvoitori. în răstimp, *„făcînd. jocul mai pasionant'*[1] prin această anecdotă, Blasco Ibănez descrie *huerta,* fără să aibă aerul că face acest lucru.

Maurice Genevoix nu procedează altfel în *Marcheloup,* 1934. Satul său din Sologne este replica dramatică a satului valencian din *Casa blestemată,* iar intriga e absolut aceeaşi : statornicit de puţină vreme (ca şi familia Bautista) într-un cătun de meşteri de saboţi, Benoît Cham- barcaud încearcă să înfiinţeze un atelier pentru fabricarea mecanică a saboţilor. Aceeaşi ostilitate a satului ; aceleaşi manevre pentru a-1 alunga, aceeaşi intervenţie a armelor încărcate cu alice. Atelierul lui Chambarcaud este prădat, aşa cum fusese incendiată casa familiei Bautista, iar Chambarcaud pleacă şi el pe drumuri. Mai mult, tînăra Chambarcaud are aproape aceleaşi ,.necazuri[11] ca şi tînăra Bautista, şi ambele romane ating tema nr. 3 : fiica păcătoasă. Vom regăsi lesne aceste teme la Rene Bazin şi, mai tîrziu, la

printre sute de romane, tema „vînătorului îngîmfat" de pildă, în *Gaspar munteanul* de Henri Pourrat sau în zgomotosul *Maurin des Maures* de Jean Aicard... Din 1890 pînă în zilele noastre, romanul pămîntului poate fi clasat cu uşurinţă în cinci sau şase rubrici, după tema dramatică folosită drept pretext.

Pretext necesar, căci această condensare dramatică reţine atenţia pe care n-o vor reţine descrierile pitoreşti sau intrigile mai complexe. Ea introduce în roman, deşi într-o manieră stereotipă, o anume impresie de fatalitate, care este resortul cel mai simplu al unei arte anecdotice sobre. Dar adesea pateticul povestirii n^are alt rol decît de a susţine şi de a ascunde inspiraţia profundă : dragostea pe care un om şi chiar un scriitor oarecum convenţional, fără voia lui, o poate realmente resimţi pentru o regiune, pentru un complex geografico- umian. Un teritoriu, un ţinut, relieful solului, misterul şi labirintul munţilor, colinelor, pîraielor, peisajele care „vorbesc[11], oamenii, datele, iubirile şi necazurile lor, amănuntele acelea emoţionante şi unice — ardeii roşii puşi la uscat în faţa casei, sau crucile înfipte în căpiţe, •— toate acestea constituie o „realitate[11] pe care romancierul pasionat ar vrea s-o fixeze, s-o traducă, s-o exprime întreagă. Dar nu are niciodată putinţa de a face acest lucru, aci fiind vorba de o dragoste foarte carnală şi foarte precisă, totdeauna trăită subiectiv. Această pasiune nu oferă decît pagini palide şi cuminţi, cum este începutul romanului lui Blasco Ibănez : „Pretinsa cîmpie se dezmorţea sub strălucirea albăstrie a fîşiei de lumină care creştea dinspre Mediterana. Ultimele privighetori, ostenite de trilurile cu care învioraseră noaptea de toamnă, călduţă ca de primăvară, îşi încheiau cîntarea, rănite parcă de reflexele de oţel ale zorilor...“ [XXXVII] Din

XXXVII Vicente Blasco Ibănez: *Casa blestemată,* trad. de Oana Busuioceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 27.

fericire, Maurice Genevoix este mai puţin sărac în exprimare, în episodul în care un solognot se apleacă peste

un eleşteu din Sologne : „Totul redevenea pentru el: distinct, familiar. O găinuşă înota lingă ciucurii trestiilor,, alungindu-şi gîtul în zbateri precum o jucărie mecanică. Foarte aproape, în faţa digului de piatră, un nor de puiet de peşte ţîşnea în evantai ; şi mai în spate, înstr-o- bulboană, Pierre văzu o pemuţă alergînd la suprafaţa apei şi recunoscu botul ştiucii." [XXXVIII]

Dar, fie că stilul e sărac şi banal ca la Blasco Ibănez, ori precis şi savuros ca la Genevoix, evocarea senzuală a lumii nu provoacă in cititor o impresie senzuală, ci una, vai, *şcolărească.* Intenţia ascunsă — a romanului gliei — aceea de a exprima savoarea şi misterul unui ţinut — este trădată de convenţiile limbajului : romancierul căruia îi place un peisaj nu izbuteşte pină la urmă decît să-l descrie naiv şi pretenţios totodată, prea amănunţit, fie că descrierea e abilă ori nu. Sute de romancieri naivi apără tradiţia romanului regionalist şi încearcă, pe bună dreptate, să găsească o perfecţiune artistică în dozarea exactă a *intrigii* şi a *decorului.* Pentru ei, talentul şi invenţia în romanul regionalist consistă- în a *„uni* indisolubil cunoaşterea inimilor şi prezenţa naturii înconjurătoare, făcând din mediul regional nu obiectul unic, nu un simplu decor, ci un *principiu activ al dramelor* care se desfăşoară" [XXXIX]. Nu există definiţie mai exactă. Dar de ce intriga ni se pare totdeauna artificială şi voită ? Poate pentru că ni se par vii doar intrigile născute dintr-o nelinişte umană... în orice caz, nu Franţa e locul unde un *peisaj,* sau chiar un mediu uman, poate naşte o intrigă care să-1 depăşească. De

XXXVIII Maurice Genevoix: *Marcheloup.* Flammarion, 1934, pp. 63—64.

XXXIX[1] Gastan Roger: *Situation du roman regionaliste frangats,* Paris, Jouve, 1951, p. 45.

aci, veşnica minoritate a romanului regionalist şi rustic în Franţa.

Dragostea pentru realitate — formă primitivă, dar' totuşi necesară, a inspiraţiei artistice — îl deserveşte pe

autorul de romane regionaliste sau rustice : instrumentul descriptiv pe care i l-a transmis romanul realist *e prea complicat pentru el* şi îl invită la facilitate : romanul se diluează devenind o descriere amoroasă, pitorească, şcolărească.

*
* *

Romanul regionalist şi rustic a cunoscut şi un alt destin. Romancierii italieni, ca Silone de pildă, romancierii spanioli, ca Jesus Femândez Santos (influenţaţi, dar *post festum,* de „romanul american'[1]), au făcut să predomine elementul *dramatic şi patetic* asupra elementului *pitoresc,* în ceea ce va trebui să numim *neorealisme.* La bătrînul Ibânez, ca şi la romancierii regionalişti francezi, totul este sacrificat „zugrăvirii[11], servindu-i drept pretext.

Falimentul prea vizibil al romanului regionalist francez — luat aci drept exemplu — trebuie să permită precizarea erorii şi a relativului insucces al „romanului tradiţional[11] în ansamblu : *nu e suficient să „zugrăveşti" şi să descrii, pentru a crea...,* nici măcar pentru a emoţiona... Cum am putea defini mai bine eroarea postrealistă ? înflăcărată Colette e singura, printre „povestitorii[11] tradiţionali, care n-a căzut în această eroare, deoarece, dincolo de convenţiile romanului bine făcut, ajutată numai de harul sensibilităţii şi al stilului, ea n-a urmărit decît să seducă, şi în primul rînd să se seducă pe sine însăşi.

Trebuie să constatăm însă că, făcînd abstracţie de snobisme, arta postrealistă a unui Chadourne sau a unui Pourrat nu a satisfăcut publicul avizat, curios,

îndîrjit, acela care i-a consacrat pe un Joyce sau un Durrell... Dacă „tehnica[11] unui Chadourne este, după părerea noastră, superioară în iscusinţă şi complexitate, tehnicii unui Joyce şi unui Durrell — ne putem întreba de unde vine acest fapt istoric : ivirea. în secolul al XX-lea, a unui antiroman care. în toate cazurile, se opune deplinei reuşite a romanului postrealist şi pretinde c-o depăşeşte ?

Rumânul postrealist avea într-adevăr un defect : *stă-pînirsa totală* a materialului romanesc de către romancier. O artă unde artistul face tot ce vrea nu mai este artă. Dacă faptul se produce — ca în epoca alexandrină -- succesul nu poate avea decît două cauze : fie artistul ia o convenţie drept realitate, şi reuşeşte în măsura în care domină o lume falsă, fie realitatea, adică materia unei arte, nefiind suficient de bine definită la origine, depăşeşte cu mult ceea ce un artist întîrziat continuă să creadă despre ea. Una dintre aceste două ipoteze e neapărat valabilă pentru arta postrealistă sau ..romanul tra- diţional“.

c 245

ROMANUL POLIFONIC ŞI ROMANUL-FRESCĂ

Rutina romanului de analiză. — Virtuozitatea lui Paul Bourget: o psihologie convenţională.

Către o compoziţie polifonică. — Romanul ciclic: Romain Rolland; Thomas Mann, Casa Buddenbrook *şi* Muntele vrăjit; *George Duhamel şi sonata seriei* Pasquier. — *Rumoarea vieţii colective : Jules Romains, de la* Bildungsroman *la umanism.*

Romanul-frescă. — Galsworthy şi Forsyte Saga. *O formă vulgarizată : cronica seriei* Jalna. — *Realismul social. — Frescele sovietice. — Mihail Şolohov şi* Donul liniştit. *Realism şi epopee.*

V_zhiar în clipa cînd atinge perfecţiunea în naraţiune, descriere şi analiză, „povestirii bine făcute" i se intentează un proces : simboliştii o dispreţuiesc. Iar succesorii lor, adesea foşti simbolişti, ca de pildă Gide, vor căuta o formă de antiroman care să rupă logica impusă de povestitor materiei romaneşti.

Acest artificiu era cu deosebire vizibil în romanul „de moravuri" şi în romanul „de analiză" care domneau între 1890 şi 1910. Dacă recitim[XL] *Armătura* lui Paul Hervieu, o frescă a *lumii* banului, *Domnişoara Cloque* de Rene Boylesve, biografia unei fete bătrîne, sau *Viaţa particulară a lui Nlichel Tessier* de Edouard Rod, studiul unui suflet şi al decepţiilor sale, simţim că abilitatea, talentul şi reuşita formală a acestor cărţi ţin de un fel de aplicare şcolărească, de un ansamblu de reţete încercate. Simţim că subiectul a fost construit, pregătit,

XL Folosesc, bineînţeles, acest termen într-un sens particular: citim astăzi din curiozitate, sau din necesităţi de studiu, ceea ce bunicii noştri citeau din plăcere, din necesitatea de „a fi la curent cu noutăţile".

fabricat, că episoadele şi peripeţiile sînt calculate pentru a pune în lumină un caracter uman sau o problemă socială.

Această artă era demnă de toată lauda şi pentru mulţi ea constituia însăşi arta romancierului. Dar trebuie să constatăm că altora li se părea o rutină.

Bine construit, abil, elegant şi uşor pretenţios, ca o piesă de Porto-Riche sau de Bernstein, „romanul de analiză[11] a fost tipul acelei povestiri în întregime reuşite şi stăpîne pe sine, în care singura teamă era ca virtuozitatea scriitorului să nu-i depăşească sinceritatea, falsificând datele realului. E, de pildă, cazul celor mai bune romane ale lui Paul Bourget, ca *Ducesa albastră,* unul dintre cele mai caracteristice. O intrigă aşa-zis „psiholo- gică“ utilizează resorturile şi perfecţiunea tragediei clasice. Caracterele sînt nete şi coerente, acţiunea se naşte din opoziţia dintre ele. Tensiunea dintre personaje şi toate cele de mai sus contribuie la crearea unui microcosm uman de sine stătător.

Dacă vrem să ne fixăm la un exemplu, vom găsi în *Ducesa albastră* un personaj central, Jacques Molan, parizian bineînţeles, arivist şi în literatură şi în dragoste. Calculat, pretenţios, cinic, ahtiat după plăceri, el transformă arta sa de dramaturg într-un mănunchi de reţete abile. Impune aventurilor sale amoroase un joc de intrigi şi de cruzimi care îi alimentează inspiraţia, îl amuză şi îi dă senzaţia că trăieşte o viaţă de primejdii.

Foarte abil, Bourget îi oferă lui Molan acea aventură care să-i pună în lumină caracterul. Interpreta piesei sale *Ducesa albastră,* biata Camille Favier, fată mîndră şi curajoasă, visa să fie muza şi amanta unui mare creator... După ce a cucerit-o, Molan o foloseşte pentru a provoca gelozia unei femei mondene, doamna de Bon-

nivet, pe care vrea, de asemenea, s-o cucerească. Camille este sincer îndrăgostită, iar Anne de Bonnivet va fi

exact contrariul ei : o mondenă rece şi cochetă. Molan se joacă opunînd cele două femei, strunindu-le prin gelozie.

Nu e o compoziţie admirabilă ? Această operă tipică a lui Paul Bourget reia tehnica perfectă a pieselor clasice, a comediilor lui Moliere sau a tragediilor lui Racine. înaintea compoziţiei dramatice, se cuvine admirată aci „compoziţia psihologică", adică alegerea „caracterelor" care se opun şi se completează. Intriga şi drama se nasc chiar din aceste caractere ; evoluţia lor va fi o pendulare cînd în favoarea lui Camille, cînd a Doamnei de Bonnivet. „Criza" va pune bineînţeles în lumină, pînă la sublim, sinceritatea şi patetismul lui Camille, adu- cînd deznodămîntul, adică înfrîngerea celei mai slabe, a adevăratei îndrăgostite : pe punctul de a-i surprinde pe Jacques Molan şi Anne de Bonnivet într-o garsonieră, Camille ajunge în acelaşi timp cu soţul înşelat şi, generoasă, îl minte pe acesta din urmă pentru a-1 feri pe Jacques Molan de un duel. Evident, nu va fi recompensată pentru acest sacrificiu... Desigur, toate acestea se apropie de melodramă, dar, la urma urmelor, nu mai mult decît Corneille.

Aci, totul se susţine şi se înlănţuie înlăuntrul unei lumi închise şi coerente. Şi dacă îi lipseşte nobleţea mitologică a lumii tragice, are în schimb unitatea ei. Pasiunile sînt mai puţin princiare, dar la fel de savant clădite, desfăşurate, opuse, înfruntate. Stilul lui Bourget nu e pompos ; un amestec de familiaritate, de bonton şi afectare îi permite să creeze convenţia necesară. Nimic, în cele din urmă, nu-1 desparte pe Bourget de dramaturgii Marelui Secol decît afectarea cunoaşterii profunde a angrenajelor sociale pe care o moşteneşte de la Balzac şi de la Zola. în rest, romanul său reţine atenţia prin aceleaşi procedee, prin aceleaşi calităţi ca şi tragedia psihologică.

E uşor să explici pălirea artei lui Bourget prin lipsa de interes a prea facilelor fresce mondene şi prin plic-

tiseala pe care o nasc complicaţiile adulterului. Aceste

defecte nu sînt singurele ; multe culori sînt palide şi la doamna de La Fayette şi la Fromentin, dar, pe acest fond decolorat, continuă să se contureze figuri şi motive. Iritarea cititorului modern se datorează mai degrabă falsului „adevăr[11] în zugrăvirea caracterelor. Cinicul Jacques Molan este mereu cinic, şi avem impresia netă că asta e singura lui menire. Anne de Bonnivet este mai degrabă un „tip“ decît o fiinţă reală ; mondenă, plină de orgoliu, sigură de forţa răutăţii sale, infailibilă în arta de a-i face pe ceilalţi să se simtă prost, şi conştientă de toate acestea. Ca şi Jacques, ea joacă perfect rolul pe care autorul i l-a ales. Lucru, de fapt, destul de departe de realitate unde, exceptîndu-i pe maniaci şi pe marii comici involuntari, nimeni nu este conform cu personajul său şi nu ştie să-şi respecte rolul pe care l-a adoptat sau care i-a fost atribuit.

Romanul de analiză ajunge deci la o convenţie : a face din fiecare personaj un „caracter" şi a consacra naraţiunea desfăşurării acestui caracter, a-1 face din ce în ce mai asemănător cu el „însuşi", „ajustîndu-l“, am spune într-un mod vulgar. Mecanismului perfect al acestei convenţii literare îi lipseşte însă patetismul. Epigonul Bourget este oare răspunzător de acest eşec, pe care îl provoacă însuşi talentul său ? Dramaturgi şi moralişti clasici au jucat acelaşi joc şi, după ei, toţi romancierii secolului al XlX-lea. Rodrig este şi el totdeauna asemeni sieşi şi eroic : Ximena nu osteneşte să-i ceară regelui capul omului pe care îl iubeşte. Prea constant sublim e şi Poliect, destul de mecanici Horaţiu tatăl şi fiii... Dar acesta este jocul eroismului dezlănţuit. Lui Corneille şi Moliere nu li se pot face reproşuri, căci pasiune sau manie tocmai asta înseamnă : un om care se repetă la nesfîrşit.

Bourget a urmat nişte modele prost interpretate. Răspunzători de eroare sînt, fără îndoială, colegii săi profesorii, care au stîrnit admiraţia pentru o pretinsă „psihologie" acolo unde nu-i decât creaţia estetică a unui patetism : a eroismului sau a excesului la Corneille, a maniei sau a satirei la Moliere şi La

Bruyere, a fatali-

tăţii la Racine. în *Rodoguna, Fedra* sau *Moş Goriot* efectul patetic căutat impune caracterelor şi personajelor o coerenţă *artistică* ce se poate confunda cu „zugrăvirea psihologică".

Dar chiar psihologia, de la Benjamin Constant la Fromentin şi la Proust, nu zugrăveşte o coerenţă, ci nuanţe, tulburări, contradicţii. Psihologia se opune intrigii ; o dată cu romanul intrigii psihologice, Bourget şi epoca sa fac să iasă la iveală, în mod involuntar, acea contradicţie căreia, abia născut, romanul i-a căzut victimă : confuzia între „psihologia" dramaturgilor clasici, pură *convenţie artistică,* şi adevărata psihologie, a nuanţelor şi a ezitării, unde romanul intim şi Proust găsesc o altă formă a pateticului.

*
*

Chiar după ce i s-a zis „psihologică", intriga dramatică părea artificială : totul depindea de drama condusă de voinţa autorului.

Cînd invenţia melodică e resimţită ca prea mecanică, compoziţia polifonică se impune : romanul-ciclu şi ro- manul-sumă vor sugera o materie romanescă mai stufoasă. Nu se va urmări un destin, ci o încrucişare de destine. Pe linia unică a dramei — sau a melodiei — se suprapun şi se amestecă alte linii, totul se întretaie, se întrerupe, se leagă şi se contopeşte ; armonie, fugă şi contrapunct. Nu o istorie condensată în ea însăşi, ci, pe cîteva teme centrale, variaţii paralele sau divergente. Jean-Christophe nu e prins într-un mecanism creat anume pentru el, ca eroii *Ducesei albastre,* el e doar tema centrală a unei armonii complexe. Un întreg context uman, social, artistic, îl însoţeşte, ba cîteodată îl sufocă. La Bourget, descrierea mediului social explica eroul; la Romain Rolland, mediul social şi moral constituie substanţa cărţii, eroul Jean-Christophe nefiind decît vioara întîi. Intriga a devenit

polifonică.

ROMANUL CICLIC : ROMAIN ROLLAND

Aceste metafore muzicale nu sînt abuzive : *Jean-Christophe* (1904—1912), de muzicologul Romain Rolland, nu precede decît cu zece-douăzeci de ani romanele polifonice ale lui Georges Duhamel şi ale lui Jules Romains. De altfel, poemul simfonic *Jean-Christophe* se elabora chiar în momentul cînd Proust crea „armonia” (în sensul tehnic al cuvîntului din domeniul muzical) pe care Rolland n-a ştiut s-o găsească.

O pre-ştiinţă îl conduce pe Romain Rolland : el nu grefează pe biografia în zece volume, a unui muzician german, cerinţa, devenită obositoare, a unei intrigi dramatice organizate, concise, precise... Acest spirit beethovenian, oare a avut nenorocul să scrie în loc să compună, simte instinctiv că romanul trebuie să devină o compoziţie armonică, nu desfăşurarea liniară a unei aride linii dramatice sau melodice. El nu face din viaţa lui Jean-Christophe „o istorie[11] rotită în jurul ei însăşi, cu o intrigă abilă ca într-un roman de Bourget, sau cu o intrigă poliţistă. El încearcă s-o extindă, s-o diversifice, s-o armonizeze.

Dar nu izbuteşte. Vrea să ţeasă o simfonie şi nu dă decît un recital. Greoi şi cam încurcat, deşi sensibil, se străduieşte să creeze o lume, şi nu oferă decît o povestire şcolărească, fiindcă, în domeniul „literelor[11], a învăţat *povestirea,* nu simfonia. Cazul *Jean-Christophe* e înduioşător : animat de intenţia unui suflu epic, se mărgineşte la o simplă biografie... Destinat, datorită intenţiilor sale, a fi intermediarul dintre Hugo din *Mizerabilii* şi Jules Romains din *Oamenii de bunăvoinţă,* Romain Rolland rămîne încătuşat în mania lucrului mărunt, a pitorescului, a descriptivului, a şcolărescului, a „manierei lui Daudet“ (şi-a dat bacalaureatul în 1884), în prejudecata literară a *analizei* şi a *naraţiunii colorate :* „Clopotele... Iată revărsatul zorilor ! îşi răspund leneşe, puţin triste, prietenoase, liniştite. Melodia glasurilor lor domoale iscă puzderii de vise, vise din

trecut, dorinţe, nădejdi, păreri de rău pentru fiinţe dispărute pe care

copilul nici nu le-a apucat... Veacuri de amintiri răsună în această muzică.[411]

Recunoaştem aci dictările din cursul superior..., agravate de frazeologie. împovărat astfel de un sever handicap, Rolland, care a presimţit compoziţia polifonică a romanului, nu izbuteşte să se descotorosească de *naraţiunea* lîncedă. Simte că viaţa este multiplă, dar nu ştie s-o distribuie între diversele părţi ale orchestrei şi, prin repetare, o face plicticoasă... Totuşi, opera lui se citeşte cu plăcere : inspiraţia, deşi stîngace, este limpede, iar vocea solistului rămîne corectă, chiar dacă armonizarea este convenţională.

¥
* *

Precedîndu-i pe Duhamel şi Jules Romains, Thomas Mann a dat *Casei Buddenbrook,* în 1901, savoarea şi polifonia cronicii. Ca şi în *Cronica familiei Pasquier, e* vorba despre istoria unei familii ; dar aci această temă burgheză se depăşeşte pe ea însăşi : istoria unei familii alcătuieşte un fel de microcosm — încă la scara omului — unde se oglindeşte în întregime viaţa organică a umanităţii. încrucişînd evoluţia istorică cu destinele individuale, înlăuntrul unui mediu închis, se obţine o surprinzătoare compoziţie muzicală. în aparenţă simplă zugrăvire a decadenţei unei înalte familii hanseatice de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, *Casa Buddenbrook* datorează mai mult lui Beethoven şi lui Wagner decît lui Goethe, Zola, Maupassant. Această carte va plictisi pe cititorul de romane „bine făcute[44], amator de peripeţii şi drame. Ea nu mizează pe o intrigă bine condusă, aci manifestîndu-se nu atît arta descrierii, cît arta de a face să cînte şi de a orchestra. Vocaţia marelui roman polifonic nu este „realistă[44], chiar dacă Thomas Mann şi-a extras procedeele din realism ; ea este simfonică.

[1] Romain Rolland: *Jean-Christophe,* Editura pentru Literatură Universală, trad. de Oscar Lemnaru, 1962, voi. I, p. 17.

• MUNTELE VRĂJIT»

Tot simfonică este şi acţiunea din *Muntele vrăjit* (1924). Intriga, de altfel, nu mai este acolo nici materială, nici socială, ea se întemeiază pe conflictul ideilor şi viziunilor asupra lumii. Vom reîntîlni de asemenea, mai greoi tratate, temele impresionismului englez, ca şi unele teme aproape kafkiene : înaintea războiului din 1914 un anume Hans Castorp, venit să vadă un văr la sanatoriul Davos, sfîrşeşte prin a rămîne prizonier al acestui sanatoriu, deoarece se descoperă că şi el era atins de tuberculoză : nu ne-am putea gîndi la Kafka ? Hans Castorp este un ins oarecare, inginer de meserie. în recluziunea care-i este impusă, va veni în contact cu toate formele spiritului uman, cu toate subtilităţile şi neliniştile ascuţite de boală, de febra specifică tuberculozei. Fresca socială se transformă, fără pedantism, în frescă de idei, de *idei întrupate :* şapte sau opt oameni, prin 1918, într-un mediu închis şi artificial cum este cel al unui sanatoriu. Conversaţii, inflexiuni sentimentale ori intelectuale ale caracterelor care se ciocnesc. Cîteva personaje contrastează prin atitudinea lor deliberată : raţionalistul Settembrini, amatorul de iraţionalism care e Naphta. Nimic abstract în toate acestea. Prietenia, naţionalităţile, ideologiile se amestecă în ritmul vieţii cotidiene a bolnavilor. Un neamţ şi o englezoaică folosesc franceza pentru a-şi vorbi în anumite împrejurări. Psihologia indivizilor se combină cu marea discuţie de idei, pentru a ajunge la tezele cele mai paradoxale şi mai îndrăzneţe : „Ei bine, nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în raţiune, în disciplină, în bunele moravuri sau în cinste — ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun : în păcat, expunîndu-te pericolului, expunîndu-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi şi chiar să pieri decît să te conservi.“ [1]

Poate pentru prima oară de la *Decameron* încoace,

universul concret şi cel abstract sînt aşezate într-un vas

' Thomas Mann: *Muntele vrăjit,* trad. de Petru Manoliu. Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 373.

închis (nu îndrăznim să spunem în infuzia culturii). Era nevoie de simţul germanic al simbolului pentru a uni în felul acesta viaţa cotidiană şi frazeologia ; şi mai era nevoie de arta compoziţiei orchestrale, căreia biograful lui Wagner îi datorează abilitatea polifoniei sale.

*
* *

Muzician în inspiraţie şi muzical în construcţie va fi şi Georges Duhamel. Astăzi, se uită prea lesne întreaga nelinişte din seria *Salavin,* precum şi ceea ce era armonios în seria Pasquier. *Cronica familiei Pasquier* e, la drept vorbind, o sonată : nici o ambiţie nemăsurată în această istorie a unei familii burgheze, puţin boemă, cum sînt uneori familiile burgheze. Tatăl, doctorul Pasquier, e un medic care nu a reuşit niciodată deplin în medicină şi nici în cele aproximativ treizeci de întreprinderi pline de fantezie ou ajutorul cărora spera să facă avere ; fiii lui urmează trei direcţii deosebite : Laurent este un intelectual cinstit şi frămîntat, tipul caracteristic al intelectualului mediocru ; Joseph face ravagii în lumea oamenilor de afaceri ; Ferdinand e un biet ins stăpînit de grija pentru căminul lui, de mica sa carieră, de economiile sale. Mai sînt însă şi fetele. Şi dacă Suzanne se mulţumeşte să joace în piesele lui Henri Bemstein, Cecile domină temele *andante,* semeaţa Cecile, mîndră, tandră, mereu ea însăşi, simplă şi ascunsă în acelaşi timp... Ea reaminteşte tuturor că viaţa se aude dincolo de zgomote şi tăceri, că viaţa e muzică...

Abilă şi limitată, modestă, ipocrită şi vie, *Cronica familiei Pasquier* rămine o reuşită. Marile strigăte ale epocii o străbat uneori. Personajele sînt cumpătat neliniştite, cumpătat mediocre. în ea triumfă forma

modernă, forma „burgheză[11] a epopeii. Dincolo de romanul unili- niar, intervine evocarea socială lipsită de pedantism, relativa bogăţie a destinelor divergente, viaţa multiplă surprinsă în amănuntele ei agreabile. Căci deschizînd la întîmplare unul din aceste tomuri vom găsi, surprinşi,

ceea ce credeam că e un abuz al romanului de după 1947, vom da adică peste domnia dialogurilor; aceeaşi experienţă o putem face de altfel cu Martin du Gard. Cîteodată răzbate, potrivit inspiraţiei marelui roman ciclic, un suflu unanimist, o furtună care răscoleşte vieţile şi le face să freamăte, ca în acel început de capitol unde celebra pianistă Cecile Pasquier împinge pe străzi un cărucior de copil : „Puterile demente sau viclene, toate puterile lumii, cele care se dau de-a dura, cele care tropăie, cele care umblă cu paşi tăcuţi, cele care urlă-n drum, cele care veghează după secole de inerţie, dar care, la primul semnal se clatină ca să se prăbuşească, cele care au un drum hotărît, ascultă de legi şi se opresc la bariere şi cele care umblă la întîmplare, ca nişte piraţi ai întunericului, toate puterile înfricoşătoare care bîn- tuie oraşul oamenilor, toate vor rămîne azi neputincioase în faţa copilului cu pleoape transparente, în faţa micului rege, în faţa micului zeu care doarme cu braţele întinse înlături, în leagănul mişcător. Cecile împinge povara preţioasă, pe care în seara asta a refuzat s-o încredinţeze altuia, o împinge înainte şi, în jurul ei, totul vuieşte, bubuie, zăngăneşte.[1'1]

Romanul ciclic are meritul de a amesteca, pentru bucuria clipei şi a cititorului, toate bucuriile asemănătoare, reînnoite la infinit. Prin intermediul singularului, al lui Laurent şi Cecile Pasquier, se evocă acel universal care reprezintă existenţa mereu luată de la capăt a familiilor şi a mulţimilor, acel adevăr uman şi acel humus uman, continuate biologic de la Hesiod încoace, diferenţiate sub aspect psihologii de la o epocă la alta, de la o generaţie la alta, unite însă în acelaşi efort şi avînd nelinişti asemănătoare.

*
★ *

Jules Romains organizează „toate puterile înfricoşă-toare care bîntuie oraşul oamenilor[11] într-o amplă legendă

[1] Georges Duhamel: *Cronica familiei Pasquier,* trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1968, voi. II, p. 367.

a *Oamenilor de bunăvoinţă.* El vrea să evoce nu atît un ciclu de aventuri sau istoria unui grup de oameni pe care timpul îi vîntură, cît mai cu seamă rumoarea vieţii colective, freamătul unei epoci, tumultul, sărbătorile şi mişcarea lentă a vieţii cotidiene.

Pe lingă încrucişarea unor destine paralele, vecine şi depărtate totodată, multiple şi secrete, e vorba de atmosferă, de culoarea unei zile ori a unui cartier, de rezonanţele, acele stări sufleteşti pe care le transmite decorul social şi moral al unui oraş sau al unei străzi. Aventurile individuale, adesea banale, cîteodată ciudate, se topesc într-o lumină generală, lumina nuanţată a Parisului, care adaugă frescei realiste un fel de profunzime, precum unele ecleraje la Rembrandt sau la Murillo : „Zi de iarnă dulce şi liniştită. în mai puţin de o oră se va lăsa noaptea. Stratul de nori şi aerul străzii se continuă unul în altul, prin îmbrăţişări şi întrepătrunderi. Pretutindeni, aceeaşi lumină intimă, cenuşiu-gălbuie, cenu- şiu-roşietică. Tot ce-i un pic mai departe se-nmoaie în aburul ceţii ce pare a nu avea grosime, zărindu-se numai în franjurile, în moliciunile pe care le adaugă (...) O pace rece, dătătoare de fiori. Te simţi inofensiv şi vulnerabil (...) Zgomotul uşor al unei maşini de cusut străbate strada ca o pasăre. Apoi piere.[11 XLI]

Nici un personaj în prim plan, în ciuda unei anume complezenţe a autorului faţă de cele două conştiinţe-martori, normaliştii Jallez şi Jerphanion. De la 6 octombrie 1908 pînă la 7 octombrie 1933 se perindă neîncetat

XLI Jules Romains: *Eros de Paris,* Flammarion. 1932, pp. 146—147.

o mulţime în care identificăm, ici-colo, şase sute de personaje. Patruzeci ne devin familiare, vreo sută rămîn simple cunoştinţe, iar pe celelalte le cunoaştem de la distanţă : adică relaţiile unui om posibile într-un interval de timp. Relaţii diverse, desigur, de la cele specifice lumii finanţelor pînă la cele ale boemei, trecînd prin pătura intelectuală, burgheză, clericală, prin aceea a car-

tierelor populare — puţini muncitori, de altfel. Intenţia rămîne balzaciană ; dar resortul nu mai este ingenioasa punere în valoare şi cinica revelare a mecanismelor sociale. Fondul legendei, aproape „spiritual[14], e alcătuit dintr-o sensibilitate deosebită faţă de viaţa colectivă, faţă de muzica acestei vieţi, asemeni freamătului unui bilei auzit de departe, cîteodată întretăiat de un strigăt, „ca acel ţipăt al remorcherului, atît de cumplit, de dulce, şi vîntul fluviului, atît de tandru, îneît deodată nu mai am nevoie de nimic, de nimic[44] [XLII]. Fervoarea, constantă în prima jumătate a fluxului celor douăzeci şi şapte de tomuri, e greu de regăsit în al doilea versant unde autorul nu mai reaminteşte de anii tinereţii sale, ci de o perioadă în care, consacrat fiind, nu mai avea poate acea sensibilitate directă şi difuză în faţa epocii şi în faţa oamenilor.

Totuşi, o dată cu *Oamenii de bunăvoinţă,* romanul polifonic scapă în sfîrşit din mrejele *Bildungsroman-uhii,* „romanului de ucenicie[44], al cărui artificiu, puţin cam prea vizibil, consta în a face ca lumea să fie descoperită de ochii unui tînăr intrat la şcoala vieţii. De la *Wilhelm Meister* de Goethe, tranziţie între romanul picaresc şi romanul-sumă, acest procedeu fusese larg folosit. *Jean- Christophe* şi *Muntele vrăjit* îl utilizează. Nu este absent la Balzac (vezi Rastignac din *Moş Goriot,* tinerii din *Iluzii pierdute);* el furnizează trama *Dezrădăcinaţilor* lui Barres. Nici Hardy nu-1 evită în *Jude neştiutul* şi, chiar dacă *Război şi Pace* implică o

XLII Jules Romains : *Eros de. Paris,* Flammarion, 1932, p. 149.

optică mai largă, el rămîne un roman al uceniciei prinţului Andrei şi a lui Pierre Bezu- hov. *Familia Thibault* este construit în mod vizibil pe acelaşi principiu, iar lumea pariziană a lui Duhamel se dezvăluie o dată cu formarea lui Laurent Pasquier. Ca şi *Gil Blas,* marele roman naturalist sau simfonic se simţea încă obligat să apeleze la această „utilitate[44] : „martorul[44], care face legătura între episoade, exprimă mai

mult sau mai puţin conştiinţa naratorului şi îi oferă cititorului plăcerea de a se identifica cu el. Singura diferenţă între Gil Blas de-o parte, şi Wilhelm Meister sau Hans Castorp al lui Thomas Mann de alta, stătea în faptul că martorul încetase a mai fi un personaj incolor, pentru a deveni o conştiinţă în evoluţie şi formare. Tocmai această conştiinţă o suprimă Jules Romains, înlocuind-o cu un fel de *aură* poetică colectivă, foarte personală de fapt : sentimentul vieţii multiple, sensibilitatea pentru atmosferă, pentru grupuri, pentru mulţimi. Eroul o dată predat la magazia cu accesorii, realitatea socială se iveşte în dezordinea şi complexitatea ei.

Dar, ceea ce romanul picaresc prezenta pe episoade de-a lungul unor aventuri succesive, asemeni mătăniilor dintr-un şirag, Jules Romains juxtapune şi amestecă, întrerupînd istoria lui Quinette, legătorul de cărţi, prin odiseea cîinelui Macaire, şi intercalînd un capitol consacrat micului Louis Bastide care-şi rostogoleşte cercul pe străzile din Montmartre.

Prin aceste mijloace — simultaneitate, prezentare în secţiuni — el cuprindea mai îndeaproape realitatea trăită (şi în realitate se întîmplă să nu primim noutăţi de la cutare persoană decît după o întrerupere de trei sau patru ani, ori de trei sau patru tomuri) şi, refuzînd comoditatea de a supune fresca unei intrigi dinainte făcute, putea într-adevăr regăsi „o întreagă patetică a dispersării, a dispariţiei, în care viaţa abundă, dar pe care cărţile o refuză aproape totdeauna, preocupate cum sînt, în numele vechilor reguli, să înceapă şi să

sfîr- şească jocul cu aceleaşi atuuri" Lumea romanescă e prea adesea o lume închisă, în care şase personaje sînt antrenate într-un joc care nu va înceta decît atunci cînd între ele se vor fi epuizat toate combinaţiile posibile — acesta este principiul tragediei noastre clasice. Alegînd numeroase personaje care nu se cunosc şi nu se întîl- nesc, dar trăiesc în acelaşi timp, şi de la care ne parvin

[1] Jules Romains : *Le 6 octobre,* p. XIX.

alternativ ştiri, Jules Romains creează impresia unei lumi deschise.

Deşi lipsită de excese, această tehnică nu era mai puţin nouă, iar cochetăria autorului nu e deplasată atunci cînd îşi revendică anterioritatea faţă de marea trilogie a lui Dos Passos unde acest procedeu avea să consacre fresca vieţii colective.

*
* *

Romanul polifonic este orientat, în Franţa, de o polaritate particulară : Parisul. In pofida excursiilor în provincie, lumea balzaciană asculta şi ea de un magnetism parizian, iar un roman de moravuri provinciale, ca *Eugenie Grandet,* de pildă, are nevoie de vărul venit de la Paris. *Mizerabilii* începe în provincie, dar monstrul — Parisul — cu revoluţiile lui de suprafaţă, lumea lui decăzută, şi chiar corupţia lui profundă, constituie o invincibilă şi definitivă atracţie. Zola cedează şi el aceleiaşi atracţii. Ca şi *Notre-Dame de Paris, Oamenii de bunăvoinţă* începe şi se termină cu „Parisul văzut *din zborul păsării". Familia Thibault, Salavin,* şi *Cronica familiei Pasquier* nici nu încearcă să ascundă că sînt, ca întreaga literatură franceză de altfel, opera burghezilor din Paris... Există, desigur, cicluri romaneşti provinciale, de pildă, *Podurile înalte* de Jacques de Lacretelle ori *Familia Desmichel* de Thyde Monnier ;

(fer, fără să facem jocuri de cuvinte, ele nu izbutesc să devină opere „ca- pitale“. *Familia Buddenbrook* era hamburgheză, *Familia Malavoglia* — siciliană.

Peste romanul postrealist propriu-zis, roman psihologic sau de moravuri, s-a instalat în Europa şi America, la începutul secolului al XX-lea, „romanul-frescă“. Prin intermediul aventurii unui individ, unei familii, unui clan, el vrea să surprindă un *moment istoric al unei societăţi.* Şi mai vrea, ca şi romanul istoric ori cel rustic, să redea culoarea exactă a unei epoci şi a unui mediu.

GALSWORTHY : «FORSYTE SACA.

Pe istoria unei familii burgheze, John Galsworthy a construit *Forsyte Saga* (1906—1928) ca un monument cu temelii puternice şi cu numeroase etaje, masiv, supraîncărcat, minuţios lucrat, acoperit cu reliefuri în stuc, încă din primul volum *(Proprietarul),* stîlpii acestei societăţi sînt prezentaţi într-o reuniune de familie la care asistă vreo zece patriarhi. Desfăşurîndu-se într-o pictură precisă, din care intenţiile sociale nu lipsesc, ciclul foloseşte drept armătură exactitatea unui adevărat studiu genealogic, fiecare ramură dînd naştere unei intrigi ori unui noian de amintiri. Şi, de pe temelia memoriilor familiale, se urmăreşte destinul perechilor tinere de-a lungul evenimentelor contemporane ; primul volum apărea în 1906, al treilea ne înfăţişează familia Forsyte după războiul din 1914—1918. Această sumă elaborată cu răbdare constituie o lume densă, zugrăvită prin anumite procedee de „adîncime“ apropiate cronicii proustiene. După ce am citit *Forsyte Saga,* cunoaştem îndeajuns personajele şi istoria familiei — ca un „lucru în sine“, ca o realitate istorică — pentru ca volumele „apendice[11] să nu capete caracterul notelor erudite şi istorice : „Războiul din Crimeea şi căsătoria lui Septimus Small cu domnişoara Juley Forsyte, evenimente care au umplut o parte a anului 1855, au rămas asociate amintirii unui picnic pe apă, organizat în cinstea maiorului Small, fratele mai tînăr al lui Septimus, care fusese rănit la picior. Arhitectura îl apropiase pe Septimus de familia

Forsyte ; acest tînăr asociat al casei Drewbridge, Small şi Keyman, se specializase în stilul gotic familiar care, în această epocă, cucerea insulele britanice. Dar Roger Forsyte, administrator de imobile...[11] Vedem cărui univers spiritual şi imaginativ îi aparţine fresca aceasta cu multiplele ei detalii : acelei lumi a istoriei familiale, a precizărilor de felul : „în acel an, pe cînd...[11], pe care le repetă adesea persoanele vîrstnice cu memorie inepuizabilă, adu- cîndu-şi aminte de cele mai mici amănunte privitoare la rude, prieteni, relaţii, mergînd pînă în cele mai depărtate adîncuri ale biografiei lor şi chiar a strămoşilor lor.

Atunci cînd scapă de această minuţie chiţibuşară, împletită de altfel cu intenţii sociale, fresca pur romanescă reţine atenţia prin istoria patetică şi pitorească a unei familii, cu episoade variate şi dramatice, avînd totuşi aerul unei zugrăviri psihologice. *Jalna* canadienei Mazo De La Roche constituie un fel de cronică interminabilă şi tonică în care familia Whiteoak. timp de o jumătate de secol, înveseleşte, prin aventurile pionieratului şi ale „proprietarilor[XLIII]', inima familiilor mic-burgheze din lumea întreagă care au avut mai puţină îndrăzneală dar tot atîtea istorii de familie. Cronica familiei Whiteoak, amestec de conformism şi de prudentă îndrăzneală romanescă, — bunica neclintită la datorie, cucerirea Ontarioului, toată savoarea unui vechi domeniu, luptele dictate de interese familiale, peripeţiile nepoţilor, aventurile unchilor care duc o viaţă dezordonată — a devenit între 1935 şi 1962 hrana epică de toate zilele a unei întregi lumi mărunte de amatoare de romane convenabile şi îndrăzneţe... Marea frescă se transformă în foileton de familie...



Romanul-frescă are însă adesea o semnificaţie de actualitate. El vădeşte acea tendinţă spre pitoresc care, în Franţa, rămîine folclorică (roman rural zugrăvind un mediu închistat) şi, în acelaşi timp, intenţia de a studia o problemă istorică şi socială într-o lume în mişcare. *Martin cel roşu* al lui Martin Andersen Nexo are drept obiect viaţa micilor oraşe daneze, dar şi luptele lor sociale. *Ţara făgăduinţei* de Henrik Pontoppidan confruntă viaţa oraşelor daneze cu aceea a satelor. *Papa verde* de Miguel Angel Asturias descrie viaţa pe plantaţiile de trestie de zahăr din Guatemala, prin mijlocirea luptei de clasă. *Melcul* lui Gabriel Casaoaia revelează un Paraguay pitoresc şi, în acelaşi timp, instabilitatea socială văzută prin ochii unui metis, diplomat universitar, ginere al unui ministru... în *Plingi, ţară iubită,* Alan Paton descrie Africa de Sud şi, de asemenea, segregaţia, teroarea, omorurile...

XLIII **0 - c. 245**

Reînnoind, la începutul secolului al XX-lea, zugrăvirea naturalistă, romanul-frescă, roman cu intenţii sociale, constituie în acelaşi timp un roman exotic şi o expresie a realismului social, într-o dublă intenţie : documentară şi de luptă istorică. în ţările cele mai evoluate ale Europei occidentale, el nu-şi găseşte obiectul : problemele sociale, în loc să constituie o dramă şi un scandal, sînt lăsate pe seama organismelor reprezentative; folclorul local este stins, viaţa — mai mult sau mai puţin uniformizată, populaţiile izolate sînt supuse şi ele normei.

Dar în munţii Perului, la trei mii de metri altitudine, comunităţi indiene continuă să trăiască într-un mod primitiv, pe pămînturi exploatate de colectivitate. Aceste domenii pot fi jinduite de marii proprietari albi sau metişi care, primind un oarecare sprijin politic, nu pregetă să şi le însuşească, trecîndu-le sub regimul proprietăţii individuale. Cinci sute de indieni trăiesc o dramă; Peru trăieşte o etapă a evoluţiei lui sociale şi economice. Acesta este, de pildă, subiectul din *Necuprinsă-i lumea şi vrăjmaşă* de Ciro Alegria.

*
* ♦

Noul suflu epic, uneori spontan, alteori canalizat, al revoluţiei şi al construcţiei sovietice se exprimă în forma literară a frescei realiste căreia îi adaugă un interes dramatic reînnoit.

Există, în primul rînd, epopeea de luptă, umană — în maniera lui Zola — şi lirică în *Torentul de foc* al lui Serafimovici ori în povestirile lui Ivanov, păstrînd încă o alură romantică în *Ceapaev* de Furmanov, patetică şi vibrantă în *Infringerea* de Fadeev. *Cimentul* de Gladkov este istoria patetică şi clară a unui cuplu în timpul războiului şi apoi în timpul reconstrucţiei.

Apoi, scriitorii societăţii proletare orientează romanul- frescă sovietic către un subiect precis, ca

probleme. Marele roman al lui Serghei Semionov, *Natalia Tarpova,* apărut în 1927, studiază sistematic şi în mod experimental, cum ar fi spus Zola, o serie de chestiuni delicate : locul şi sensul reacţiilor sentimentale ale „femeii noi“, active, militante, încărcate de responsabilităţi în cadrul uzinei. „Chiar dacă Tarpova e convinsă acum că -«dragostea» este un sentiment ce nu trebuie nici zeflemisit, nici persiflat, nu îndrăzneşte s-o spună şi altora şi, cînd se aflā printre ei, încearcă mereu senzaţia că poartă în ea ceva de o incomparabilă puritate şi se teme în fiecare clipă ca această puritate să nu fie murdărită. Tuturor întrebărilor zeflemiste le răspunde că nu e vorba de virtuţi burgheze, ci că pur şi simplu nu-şi mai vede capul de treburi : noul organizator ştiuse să-i antreneze pe toţi în elanul său."

Inspiraţia realistă şi socială a romanului sovietic se străduieşte să nu neglijeze problemele individului în cadrul vieţii colective. Ea are chiar nevoie, cel mai adesea, de aceste probleme, folosite ca *pretext* dramatic şi ca intrigă anecdotică pentru a reţine atenţia asupra zugrăvirii ansamblului social. Este, la urma urmelor, procedeul întrebuinţat în Franţa de romanul rural ori regionalist.

Dar aci contează, în primul rînd, fresca în acţiune, foiala organizată a oamenilor : colhozurile în *Pămînt desţelenit* (1932—1934) de Mihail Şolohov, constructorii unui baraj în *Energie* de Gladkov, planul cincinal în *Timp, înainte !* (1934) de Valentin Kataev : „Noi refuzăm să admirăm acea artă capitalistă care se delectează zugrăvind lumea izolată a sentimentelor şi a destinelor individuale ; noi avem nevoie de pînze ample, consacrate mişcărilor sociale în care omul nu e decît o parte din ansamblu şi nu slujeşte decît pentru ilustrarea legii dialectice a dezvoltării economice.[111]

' Citat de Marc Slonim şi George Reavey: *La litterature sovietique,* p. 25, Gallimard, 1935.

Ordonată de o viziune metodică a istoriei, fresca sovietică este, în felul acesta, perfect omogenă. Cunoscîndu-şi şi delimitîndu-şi dinainte intenţiile, romancierul este cu atît mai liber de a se consacra dozării abile a celor două elemente artistice, elementul dramatic şi elementul pitoresc, acordînd adesea un loc important celui din urmă. Folosind un ton de cronică ce-1 aminteşte vădit pe Tolstoi, *Donul liniştit* de Mihail Şolohov este epopeea familială şi istorică a cazacilor de pe Don, jumătate păstori, jumătate soldaţi, din 1912 pînă în 1922 : stepa şi viaţa ei cotidiană, certurile satului, disputele familiale, anotimpurile şi zilele, farmecul, rătăcirile şi brutalităţile dragostei. în simplicitatea povestirii, simţim freamătul cotidian al existenţei colective, viaţa aşa cum este ea, simţită direct, văzută cu ochii, auzită cu urechile, ca în această plecare la nuntă :

„— Mă, Grişka, fii mai ţanţoş ! Ţine capul cocoşeşte ! De ce te-ai încruntat ?

Lingă brişti, înghesuiala şi zarva creşteau.

—[redacted] Dar uinde-i vomicelul ? E vreme să plecăm.

— Cumetre !

— Ce-i ?

— Cumetre, matale mergi cu cealaltă trăsură... Auzi?...

Peho, după ce-i împărtăşi ceva în şoaptă lui Pantelei Prokofievici, care venea şchiopătînd, porunci :

— Urcaţi-vă ! în brişcă mea să ia loc mirele şi încă cinci. Anikei, tu ai să fii surugiul !

Se aşezară. Ilinişna, solemnă şi roşie la faţă, deschise poarta. Cele patru brişti porniră în goană, luîndu-se la întrecere pe uliţa satului.“ [XLIV]

în afară de patru inutile notaţii de culoare şi două adjective „solemnă şi roşie“, nici un cuvînt literar în acest text. Totul este imediat accesibil, nu există subîn-

XLIV Mihail Şolohov : *Donul liniştit,* Cartea întîi, traducere de Cezar Petrescu şi Andrei Ivanovski, Editura pentru Literatură Universală, 1963, ediţia a V-a, p. 105.

ţelesuri artistice. Cu greutate găsim uneori notaţii mai rafinate : „Toate obiectele din jur erau clare şi exagerat de reale, aşa cum ne apar după o noapte albă“. Şolohov nu ignoră deci impresionismul, dar îl sfidează şi îl foloseşte cu parcimonie, preferind evocarea simplă, directă, totdeauna la acelaşi nivel. Arta sa rezidă în faptul că stilul „literar[11] şi stilul „popular[11] par a se confunda. în acest sens, intenţia scriitorului comunist se întîlneşte cu o caracteristică pur rusească : în Rusia, cu excepţia unor căutări ale prozatorilor secolului al XlX-lea aflaţi sub influenţa franceză, stilul literar savant nu a prevalat niciodată 'asupra expresiei directe şi populare.

De aceea, în fresce ca *Donul liniştit,* viaţa familială şi pitorescul cotidian se exprimă fără pedantism, cu simplicitate. Dincolo de pitoresc şi de jocurile încîlcite ale destinelor individuale, transpare treptat drama istorică colectivă : războiul din 1914, apoi revoluţia din 1917, rolul istoric precis al Republicii de pe Don încercată de uneltirile contrarevoluţionare, în sfîrşit construirea unei noi ordini. Toate acestea trăite de cîteva personaje- martori şi de eroul ciclului, Gregori Melehov, reprezen- tînd conştiinţa-cobai, individul în care se reflectă problemele epocii.

„Era zdrobit de oboseala adunată în război. Ar fi dorit să întoarcă spatele acestei lumi duşmănoase, de neînţeles, clocotind de ură. Totul îi apărea încurcat, contradictoriu. Cum să găseşti calea cea bună ? Pămîntul mlăştinos îi aluneca sub picioare, cărarea se bifurca ; în ce parte s-o iei ? Roşii îl atrăgeau, mergea cu ei... Apoi îl cuprindea îndoiala, îşi simţea inima îngheţată.[11]

Aci, fresca e făcută, ca şi în *Război şi Pace,* dintr-un tumult uman, în spatele căruia simţim mersul istoriei, mila exercitîndu-se totuşi faţă de fiecare individ în parte. Amplă evocare a fluxului vieţii.

„Viaţa ţîşnind din maluri se pierde în nesfîrşite braţe. E greu să prevezi care din ele va urma cursul cel rău şi trădător.[11]

REALISM ŞI EPOPEE

Neîncetat îmbogăţite cu noi conţinuturi, romanul-

frescă şi romanul polifonic, întemeiate pe realism., dar inspirate de o intenţie epică, fie ea poetică ori socială, desăvîrşesc vocaţia romanului aşa cum a definit-o şi a modelat-o secolul al XlX-lea. Vocaţie inepuizabilă, cum inepuizabile sînt bucuria şi tristeţea oamenilor. Şi totuşi, în secolul al XX-lea se va ivi, fără să triumfe însă, o altă formă a artei romaneşti.

PARTEA A DOUA

FORJELE DE OPOZIŢIE

FORŢELE DE OPOZIŢIE

Evoluţia romanului tradiţional şi convenţiile sale romaneşti. — Apariţia romanului heterodox : romanul împotriva povestirii. — Noi forme de analiză. — Abdicarea demiurgului. — Descoperirea straturilor realităţii. — O artă relativistă. — Coexistenţa celor două forme de roman.

P înă în primul pătrar al secolului al XX-lea, genul romanesc se dezvoltase într-un mod coerent şi continuu. Se îmbogăţea progresiv şi făcea descoperiri, urmînd întotdeauna aceeaşi linie de creştere.

Desigur, autoritatea marilor romancieri tradiţionali din 1925, a unui Duhamel, de pildă, este foarte departe de bîlbîielile romanului din epoca barocă... Dar nici într-un bărbat de patruzeci şi cinci de ani nu am recunoaşte sugarul ori băiatul de odinioară ; totuşi, chiar dacă i se schimbă culoarea părului, caracterul, chiar dacă i se dezvoltă aptitudini care nasc alte gusturi şi chiar dacă i se impun noi cunoştinţe, insul care se dezvoltă e *acelaşi,* cu personalitatea şi postulatele personalităţii lui...

Dacă parcurgi rapid istoria genului romanesc din epoca preţiozităţii pînă în secolul al XX-lea, ai aceeaşi impresie : în secolul al XVII-lea, un copil de familie bună, care-şi împarte timpul între obligaţii şi salon : monden şi vulgar, ca romanul baroc ori burlesc. Paj, apoi, pe lîngă o principesă (de Cleves), învaţă să se poarte .politicos cu oamenii şi să-i studieze. Un lacheu, Rousseau, îl atrage pe căile complicate ale inimii. După douăzeci de ani, munceşte — şi învaţă enorm — ca stagiar la un bancher neautorizat (Balzac), ca „negru“ la un foiletonist (Eugene Sue), ca asistent la un medic de

dispensar (Zola); este epoca uceniciei sociale. Ea permite romanului să capete „titlu de îmburghezire[44] : se joacă de-a falsa mondenitate cu Bourget, de-a politica cu Zola şi Barres şi, după ce a făcut „carieră[41], îşi ia în primire „postul[44]; administrarea literară a observaţiilor psihologice şi sociale. La vîrsta maturităţii, după 1947, tot oonducînd cu fermitate subsecretariatul de stat care i-a fost încredinţat, îşi dă seama că îmbătrîneşte şi că în intimitate afectează un stil ştrengăresc şi „tînăr[44] în locul stilului măsurat pe care îl adoptase pentru a reuşi.

Pentru a explica anumite aspecte creatoare ale secolului al XX-lea e necesar ca alături de acest personaj cu carieră strălucitoare, neterminată de altfel, să ne imaginăm un altul... Un văr ori nepot mult mai tînăr[1], care a urmărit ascensiunea rudei mai vîrstnice, a admirat dezvoltarea armonioasă a acestei vieţi, dar care nu e de acord cu principiul, cu punctul ei de pornire.

E vorba, aşadar, de un *alt roman,* care, o dată cu Kafka, Proust, Muşii, Joyce, pune în discuţie definiţia şi intenţia „romanului[44] stabilite de „romanul mai vîrstnic[44]. Natura şi ambiţiile lui sînt diferite.

*
* *

Romanul de la 1900 era rezultatul acelei aventuri a umanităţii care începuse către 1492. S-a căutat în el, în acelaşi timp, o *idee generală despre natura umană şi un studiu asupra variaţiilor sale* în diferite climate psihice ori sociale. Aceste studii *analitice* şi *pitoreşti* sînt condamnate la maximă verosimilitate : viziunea comună, viziunea omului de lume. *Nu are importanţă că in romanul tradiţional personajele ori evenimentele sînt*

excentrice, misterioase, neconformiste: atît autorul cît şi cititorul sînt spirite cumpănite, mediocre, ponderate.

Experienţă imediat comunicabilă, de la bunul-simţ al autorului la al cititorului, *experienţă lipsită de mister, atrăgătoare prin arta povestirii,* acesta este romanul tradiţional. El domneşte într-o lume redusă la scara observaţiei comune, aşa cum o fizică domneşte la scara celor cinci simţuri ale omului. „Realitatea[44] se limitează la ceea ce poate fi imediat observat, văzut cu ochiul liber, fără căutări, fără instrumente. Există o singură realitate, aceeaşi pentru toţi, şi romanul descrie această realitate.

Analizînd psihologia soţiei unui notar *(Medicul doamnelor din Neans* de Boylesve), problemele ascensiunii sociale *(Discipolul* de Paul Bourget) ori viaţa unui meşteşugar *(Moş Perdrix* de Charles-Louis Philippe), romancierul îşi închipuie, cu bună-credinţă, că „zugrăveşte realitatea[14]. Dar *viziunea* sa nu e cea *a unui om care trăieşte, pur şi simplu;* a *amatorului de probleme,* a *observatorului,* a *profesorului.* Tot ce narează el este falsificat : nu realitate, ci un studiu asupra realităţii, studiu cam pedant şi bine adus din condei, de altfel.

Căci realitatea trăită nu oferă numai momente *semnificative.* Pe acestea le oferă cu mare economie şi se întîimplă să le recunoaştem abia după ce au trecut. Mai degrabă decît dintr-o serie de episoade legate într-o dramă psihologică ori socială condusă şi interpretată de autor, ea e alcătuită dintr-o suită de evenimente *incongruente.* Aldous Huxley evocă, de pildă, cazul unui îndrăgostit care, aşteptînd-o într-un salon pe femeia iubită, este apucat brusc de o nevoie firească ce-i răscoleşte viscerele... Exemplul este voit comic, atroce şi de prost-gust. Prezintă în schimb avantajul de a pune problema în mod deschis. Huxley „denunţă profunda lipsă de veracitaite din literatura de imaginaţie (...) In viaţă, o tabacheră goală poate pricinui mai multe frămîntări decît absenţa amantului ; în cărţi — niciodată.[441]

*

* *

[1] Aldous Huxley: *Eyeless tn Gaza,* Londra, 1933.

Romanului tradiţional, artificial „pus în scenă“ de un romancier atoateştiutor, cuviincios, gata să se mîndrească în faţa cititorului, povestirii acesteia *magistrale* i se va opune, fără a predomina totuşi, un alt roman, a cărui optică e diferită : *romanul care nu mai este o lecţie completă, ci o enigmă;* cel pe care nu-1 aşteptam, care nu constituie urmarea firească a cărţii bine făcute, bogată în observaţii ascuţite şi în certitudini. S-a petrecut o ruptură în istoria romanului, dar, din fericire, a existat o unanimă şi tacită înţelegere ca ea să rămînă invizibilă ; tocmai la această ruptură ne vom opri, pentru a o elucida.

Un roman de Flaubert ori de Zola era *povestit. Condiţia umană* este *trăită :* nu ştim nimic în plus faţă de ceea ce văd, simt şi gîndesc eroii lui Malraux, iar autorul nu intervine pentru a-i comenta. O carte de Paul Bourget avea o intrigă semnificativă şi unitară ; în *Falsificatorii de bani* de Gide nu ştim unde va duce desfăşurarea evenimentelor, iar autorul precizează că nici el nu ştia atunci cînd scria... Evenimentele se succedau în ordinea unei expuneri clare în *Bel-Ami* de Maupassant; în *Ulise* de James Joyce ori în *Planetarium* de Nathalie Sarraute ele ţâşnesc în dezordinea, confuzia şi complexitatea proprii conştiinţei eroului.

în secolul al XX-lea romanul vrea deci să exprime o experienţă ce nu va fi *povestită,* ce nu va trece prin laminorul *povestirii.* Căci, în „povestire[41], *totul e explicat dinainte:* povestirea presupune existenţa unui „poves- titor‘‘ care cunoaşte sfîrşitul istoriei, care are o părere despre ea, care o povesteşte în funcţie de tot ceea ce ştie. Balzac, de pildă, studiază scrupulele lui Rastigţnac ştiind — şi lăsîndu-ne pe noi să ghicim — că Rastignac va sfîrşi în pielea unui cinic... în felul acesta,

povestitorul falsifică experienţa, deoarece *ştie de la început unde va duce ea.* El orînduieşte şi explică evenimentele în funcţie de rezultatul, *cunoscut dinainte,* pe care ele îl vor produce. Ne invită să ne identificăm unui Rastignac plin de scrupule morale ; dar el descrie aceste scrupule *pentru a arăta* că vor dispărea. Or, atunci cînd Rastignac le încerca, el nu ştia că le va pierde : portretul lui Rastignac e deformat. Acum însă nu mai vrem ca romanul să fie falsificat de grija de a povesti şi de a construi o „istorie“ mai mult sau mai puţin după modelele dramei : „Dar în romanele voastre (...) întîm- plarea nu joacă nici un rol, iar dacă există ceva din ea, devine îndată soartă, fatalitate; de cînd lumea, voi, scriitorii, sacrificaţi adevărul în favoarea regulilor dra- matice“ *. Şi e foarte adevărat că romanul bine făcut îşi împrumutase artificiile de la tragedia defunctă : o istorie construită admirabil, personaje coerente şi, mai ales, făcute pentru a se potrivi intrigii respective. în concluzie, o *maşinărie* romanescă mai degrabă decît o evocare a realităţii; viaţă reconstituită şi reorînduită după zece ani, adică exact ceea ce în alt domeniu se numeşte o biografie „romanţată[11], cu alte cuvinte, falsificată pentru a răspunde unei anumite rutine a imaginaţiei şi a sensibilităţii.

Intenţia noilor creaţii romaneşti e vădită : surprinderea faptului uman în afara artificiului povestirii. Nemaifiind *interpretat dinainte,* faptul uman îşi păstrează întregul mister, aşa cum se întîmplă în forma populară a „noului roman", în romanul poliţist.

Datorită acestei fluidităţi psihologice, inspirată de ambiguitatea sentimentelor trăite în mod real şi opusă preciziei tradiţionalei „analize psihologice[11] a personajelor „bine construite[11], romanul scapă *convenţiei* tragice şi romaneşti. El nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu, căruia va trebui pînă la urmă să-i găsească o explicaţie convingătoare, ci ca pe o reţea de indeterminări pe care arta îşi poate, de altfel, executa

în voie variaţiunile : „Personajele, aşa cum le concepea vechiul roman (şi tot aparatul vechi slujea la punerea lor în valoare), nu mai izbutesc să epuizeze realitatea

[1] Friedrich Diirrenmatt : *Făgăduiala,* trad. de Petronela Ne- goşanu, Editura pentru Literatură Universală, col. Meridiane, 1966, p. 29.

psihologică actuală. In loc să o reveleze, ca altădată, o escamotează[11] *. Este motivul pentru care „noul roman" vrea să vadă în psihologie mai degrabă un mister decît o dizertaţie. Romancierul încetează de a se mai găsi în postura de analist raţional al *psihicului*; mai degrabă decît o ordine artificială pe care ar fi putut s-o supra-impună, el caută aci bogăţia dezordinii, secretului, an-goasei, pateticului, „cobor înd mai adînc în *dispersiunea lumii interioare“,* cum sptune Maurice Blanchot comen- tînd *Lupul stepelor* de Hermann Hesse. Studiului puţin cam şcolăresc al omului îi urmează „încercarea disperată de a stăpîni lumea pornind de la haos“ [2]. în acest fel încetează artificiul care *supunea intrigii personajele,* acestea regăsindu-şi sălbateca lor autonomie şi fascinaţie artistică : „Intriga în loc să găsească fiinţe umane mai mult sau mai puţin supuse cerinţelor ei, aşa cum se întîmplă în teatru, află unele care sînt enorme, întunecate, refractare şi pe trei sferturi ascunse ca un iceberg'[13]. De aceea la Proust, chiar dacă oamenii constituie subiecte de analiză, analiza nu poate constitui un adevăr obiectiv şi exhaustiv, ci doar o încercare disperată, infinită, niciodată terminată, de cufundare în această realitate impenetrabilă care este realitatea umană. Analiza proustiană nu e un tablou cu contururi definitive. E o ameţeală. Arta lui Proust ne face să înţelegem că niciodată încercarea de a cunoaşte un om nu poate lua sfîrşit. Pretinsa lui analiză are atracţia *maelstrom-ului :* „Majoritatea personajelor rămîn enigmatice în esenţa lor (...) Nu progresăm în cunoaşterea Albertinei ori a domnului de Charlus pe măsură ce se desfăşoară povestirea; dimpotrivă, s-ar zice că personalitatea lor devine şi mai deconcertantă ; caleidoscopul se învîrteşte şi mai totdeauna vin să se adauge noi apa- [XLV]

XLV Nathalie Sarraute: *L'Ere du soupţou,* Gallimard, 1965, p. 71.

renţe, ireconciliabile cu cele pe care le cunoscusem'[XLIX] Psihologia clasică e transformată în enigmă ameţitoare, universul romanesc — într-o lume relativistă şi discontinuă.

* *

Nerval, Dostoievski şi, în sclipirile lor de geniu, „naturaliştii“ presimţiseră acest roman nou. El se va face cunoscut în Franţa abia în cursul secolului al XX-lea. Refuzînd privilegiul romanului tradiţional, în care *romancierul ştie tot ce are de spus,* el se defineşte, dimpotrivă, prin faptul că povestitorul nu înţelege în întregime şi nici nu domină în întregime ceea ce povesteşte.

Aceasta înseamnă a adopta „punctul de vedere al omului[11] şi a renunţa la punctul de vedere al creatorului : în loc să *luminezi* de sus şi de la distanţă conştiinţa cititorului, extinzînd^o, dînd la o parte perdelele şi jucînd pentru el rolul de magician şi de *regizor,* te identifici cu ea, rătăceşti împreună cu ea prin cenuşiul existenţei.

Cititorul nu mai încearcă aceeaşi plăcere pe care i-o furniza romanul tradiţional, în care realitatea era gata ordonată, desfăşurată pe un singur plan logic, explicat şi luminat de romancier; bucuria cititorului consta în a profita de inteligenţa romancierului pentru a vedea clar ceea ce viaţa îi oferea confuz. Romanul heterodox va oferi, dimpotrivă, complexitatea realului ori chiar o imagine simbolică (încă şi mai complexă) a acestui real.

XLVI Maurice Blanchot: *Le Livre ă venir,* Gallimard, 1959, p. 211.

XLVII E. M. Fotrster, *Aspecte ale romanului,* trad. de Petru Po-
XLVIIIpescu, ELU, 1968.

XLIX C.-E. Magny: *Histoire du roman franţais,* Eid. du Seuil, 1950, p. 186.

A interpreta această realitate, a o transforma într-o istorie cursivă, lesne accesibilă, puţin convenţională, ar însemna, potrivit noii tendinţe a romanului, a o falsifica. Cititorul nu se mai poate deci bucura

de o povestire frumoasă şi bine făcută ; dimpotrivă, el este invitat să *caute* în învălmăşeala ce i se oferă diverse raporturi mai mult sau mai puţin verosimile ori logice ; în viaţă e obligat să facă acelaşi efort. Iată-1 deci chemat să participe la operă. Epoca noastră e numită de un critic spaniol *era cititorului:* „Progresiva estompare a autorului determină prin ea însăşi apariţia cititorului-creator de operă (...) Cititorul s-a convertit în protagonist activ al creaţiei literare. Era noastră a devenit era cititorului[11] *.

Romancierul a încetat să mai fie Asmodeul care ridică acoperişurile caselor. Şi atunci mai poate face frescă socială ? Nu mai cunoaşte dinainte mecanismul societăţii... Analiză psihologică ? Nu mai poate nici să explice, ca un bun profesor, ce se petrece în sufletul celuilalt. Trebuie să se mulţumească să noteze gesturile şi faptele acestor necunoscuţi care se numesc ceilalţi. Asistăm alături de el la fenomenele existenţei umane, şi el ne învaţă să asistăm cu *atenţie,* fără a încerca să le comentăm sau să le înţelegem...

Dar fiindcă nu şi-a ales, pentru a o dezvolta, o anume teză psihologică ori socială, el evocă totalitatea, complexitatea şi confuzia realităţii ; în această realitate, el ne învaţă să descoperim *straturi* diferite. în loc să situeze logica umană *pe un singur plan* (psihologic, social, politic etc.), noul roman, renunţînd la această logică, studiază *diversitatea planurilor* prin care se pot face secţiuni în omul primitiv şi simplist. Romanul tradiţional urmărea omul cu ochiul liber şi construia, plecînd de la observaţie, o lume logică ; romanul heterodox consideră grosolană această viziune, atît din punct de vedere ştiinţific cît şi din punct de vedere artistic. El pune omul şi existenţa umană la diferitele scări ale microscopului, 1/100, 1 1.000. 1/1.000.000. Coerenţa

şi

O ARTA RELATIVISTA

Logica dispar de fiecare dată cînd se schimbă scara (fizicienii ştiu prea bine acest lucru). Romanul „relativist" (Kafka, Joyce, Robbe-Grillet) ne intrigă şi ne derutează de vreo cincizeci de ani încoace pe noi cei obişnuiţi cu tradiţionalul roman bine făcut şi bine construit „la scară umană". Dar, în sfîrşit, dacă a apărut şi dacă n-a fost în mod unanim proscris şi azvîrlit printre ideile demenţiale, au existat, desigur, motive temeinice.

Numai o civilizaţie care se îndoieşte de ea însăşi şi care îşi află forţa în această îndoială (îndoială datorită căreia a descoperit legea gravitaţiei, electricitatea şi atomul), putea să imagineze o evocare a vieţii umane unde viaţa umană e dată ca un fapt ilogic.

Nu efortul de *unificare* şi de *logică* a îngăduit lumii civilizate să rămînă, în secolul al XX-lea, la fel de eminentă cum fusese în secolul precedent. Dimpotrivă, un mai mare efort spre *antilogic* (geometrie neeuclidiană, relativitate) şi spre *dispersiune* (specializare, părăsirea unităţii de vederi în ştiinţă) este cel care i-a conservat hegemonia intelectuală... în domeniul ştiinţelor sau al filozofiei (trecerea de la „marile sisteme" la fenomenologie), Occidentul a realizat turul de forţă de a supravieţui convertindu-se şi trecînd de la „bun- simţ" şi de la „raţiunea universală[1]' la *explorarea lumilor inumane,* fie că e vorba de atom — în ştiinţă, ori de inconştient, de „trăit", de imediat, de necunoscut — în poezie sau în roman.

*
* *

Opoziţia dintre romanul tradiţional şi romanul nou nu se poate reduce la simpla opoziţie între două generaţii, nici la aceea dintre tradiţionalişti şi snobi. Părinţi şi copii au confruntat plictisiţi pe Anatole France cu Andre Gide, pe Georges Duhamel cu Andre Malraux, pe Roger Peyrefitte cu Michel Butor... Omul cumsecade şi snobul i-au pus în balanţă pe Marcel Prevost şi pe

Marcel Proust, pe Mazo De La Roche şi pe James Joyce, pe Philippe Heriat şi pe Nathalie

Sarraute. S-au succedat deci cei puţin *trei generaţii* de cînd romanului care exploatează şi continuă în mod magistral arta romanescă seculară *i se opune un gen literar ale cărui intenţii sînt diferite.*

Confruntarea nu a luat niciodată înfăţişarea unei revoluţii literare. Arta tradiţională a povestirii continuă să fie apreciată. Inspiraţia heterodoxă scandalizează la început, stîrnind totuşi interesul publicului şi în cele din urmă e acceptată de masa cititorilor cultivaţi. Proust nu mai scandalizează pe nimeni, Joyce găseşte cititori pasionaţi sau indiferenţi.

Cele două tendinţe coexistă în omul modem. El nu a renunţat să se considere moştenitorul unei civilizaţii raţionale şi omogene, care se situează între secolul al XVI-lea şi secolul al XX-lea, de la Scarron la Bourget via Balzac ; aici îşi regăseşte el formaţia ,,clasică'[1] (e inutil să mai spunem că secţiile „moderne“ de învă- ţămînt sînt şi mai ..clasice" din acest punct de vedere), obiceiurile, formele de gîndire. Este deci de neconceput ca romanul tradiţional, dominat de logică, răspunzînd nevoii de a „înţelege", de a analiza, de a rezuma cele înţelese, să fie în întregime înlocuit de o nouă tehnică.

Totuşi, omul contemporan simte — în mod confuz sau precis — că în toate domeniile — cosmologic, fizic, social şi, de asemenea, în infinitul domeniu al experienţei trăite ori visate — realitatea este *infinit mai complexă* decît credea civilizaţia noastră umanistă. El găseşte atunci un răspuns neliniştii sale în încercările romaneşti care prezintă realitatea, viaţa ori visul, nu ca pe o colecţie de fapte ce se pot inventaria şi analiza, ci ca pe un ansamblu de experienţe simbolice supuse examinării, „aprofundării[-1], contemplării, fără ca inteligi- bilitatea lor să fie totală, fără ca ele să închege o povestire completă, echilibrată, liniştitoare, care explică tot şi este de sine stătătoare.

VII

ROMANUL „IRONIC"

Revoluţia simbolistă: patetism, lirism şi estetism. — Marcel Schwob şi Maurice Barres: Cartea Monellei şi Grădina Berenicei, *gustul pentru ironie şi pentru secret. — Ironia lui Andre Gide :* Paludes. — *Unamuno şi* nivola. — *Valery Larbaud şi* Fermina Marquez. — *Influenţa poemului în proză.*

De la simbolism la suprarealism. Surpriza şi incongruenţa, Apollinaire. — Andre Breton şi Nadja; *Codeau, Aragon, Queneau. — Romanul, creaţie pură. — Lumea platoniciană a lui Giraudoux. — Arta e un „parti pris“. — Giraudoux şi viziunea cosmică. — Evaziunea totală. — Forţa ironiei şi modificarea structurilor romaneşti.*

P entru prima oară de la apariţia sa, romanul va fi creat ca o reacţie împotriva propriilor sale procedee şi obiceiuri. Istoric vorbind, această reacţie se manifestă încă din 1880 şi se prezintă la origine drept o consecinţă, pînă acum insuficient studiată, a revoluţiei simboliste.

Epoca simbolistă se dezinteresează de „roman[11]. Povestirile bine făcute nu mai conving. Sînt pedante şi nu spun absolut nimic despre ceea ce este esenţial. Mai multă încredere inspiră poezia fiindcă, deşi evanescentă — într-adevăr, această epocă nu a dat nici o capodoperă poetică — poezia evoluează între diferitele adîncimi ale realităţii, sugerează totdeauna ceea ce nu se poate spune, fără a avea pretenţia să „explice[14], cum face romanul, tot ce se petrece...

Romanul devenise atît de greoi, cu descrierile, analizele şi adjectivele lui 1 Nici Moreas, nici Mallanme,

nici Laforgue nu se pot adapta stilului „informativ[11] şi pedant — şi tot acum, în 1894, se naşte repulsia lui Valery, exprimată în 1925, pentru celebra frază : „Marchiza ieşi la ora cinci“. Nevoia de a evita stilul-clişeu, fie şi printr-o frază ştrengărească, marchează proza acestei epoci. O întâlnim în fraza insidioasă cu i^ de lichelism a prozei lui Verlaine, apoi în sintaxa lui Mallarme. A devenit imposibil, în epoca lui *Pelleas,* să te exprimi ca un profesor de sociologie... Şi Giraudoux, autenticul romancier simbolist, se născuse în această epocă...

Desigur, există Bourget şi Abel Hermant care sînt mult mai citiţi decît Gide. Dar există şi ceilalţi, Mallarme, Valery, Claudel, necunoscuţi în afara bisericuţei lor, care nu vor scrie niciodată romane, dar a căror influenţă se va exercita mai tîrziu în detrimentul laboriosului roman narativ.

Servitutile povestirii sînt abandonate, pentru a se păstra intacte misterul şi pateticul existenţei. O dată cu Jammes, Marcel Schwob, Jarry, poemul în proză se insinuează în roman; Proust intenţionează să scrie cronici care să nu fie povestiri iscusite : *Jean Santeuil.* De altfel, *Marius epicurianul* de Walter Pater manifestă aceeaşi indiferenţă faţă de povestirea bine istorisită, tot aşa şi *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Henry James era de părere că e mai bine să stărui asupra nuanţelor decît să te preocupi de urmărirea firului precis al povestirii. Şi nu era de fel necesară influenţa simbolistă, nici estetismul oxfordian, pentru a i se cere romanului să exprime emoţia ori neliniştea fără a le transforma într-o prea precisă afabulaţie : *Un om liber* (1889) nu datorează nimic artei tradiţionale de a povesti.

Sfîrşitul secolului al XlX-lea e, aşadar, perioada în care trebuie să căutăm originea tuturor elementelor ce vor răsturna „tehnica[11] şi „punctul de vedere“ al romanului. Majoritatea „revoluţiilor[44] romaneşti ale secolului al XX-lea reprezintă amplificarea sistematică — favorizată mai întîi de snobi, apoi de marele public — a

anumitor intenţii şi necesităţi care trebuie datate în perioada 1870—1900.

Oare nu în acea perioadă, paralel cu „naturalismul[11], ale cărui intenţii erau evidente, se năştea, sub numele de estetism sau chiar de decadentism, grija de a acorda, în viaţa emotivă, patetică şi intelectuală ce constituie materia romanescă, mai multă atenţie *nuanţei* decît esenţialului ? Cuvîntul *Artă,* cu majuscule, va servi între 1870 şi 1900 drept garanţie şi drept drapel acestui efort spre adevărul difuz. Studiile artistice sînt cele care inspiră noua viaţă romanescă împotriva filozofiei şi sociologiei. Cînd Walter Pater scrie, în 1885, *Marius epicurianul,* o face după ce studiase, în eseurile sale, Renaşterea, Grecia şi platonismul. Iar Barres scrie *Un om liber* după ce meditase — în felul său — asupra unor numeroase opere de pictură. Proust începe *Jean Santeuil* ca discipol al lui Ruskin.

Să nu zîmbim deci cînd, de la Baudelaire la Jacques Riviere, vom întîlni acest termen puţin cam ridicol : *Arta.* E prea bogat şi prea încărcat de sensuri, în acea epocă de răscruce, pentru a avea un sens bine definit. Dar, cu toată imprecizîunea lui, spune clar ceea ce voia să spună despre originile romanului modern : voinţa lirică şi răbdătoare de a face ca misterul realului să devină emoţionant, fără a-i impune vreodată reţetele şi convenţiile povestirii... In acelaşi moment Debussy frîngea linia melodică şi logică a desfăşurării muzicale, Picasso sfărîma optica de proiecţie a tabloului.

O dată cu simbolismul, romanul scapă de motivări, descrieri, studii sociale şi psihologice. Faptele omeneşti apar fără a fi cu grijă explicate dinainte. Ele vibrează uşor în faţa cititorului, îi scapă şi îl obsedează... La Marcel Schwob, trece o fată... La Andre Gide, viaţa freamătă, devenind obiectul ironiei, fără a fi descrisă în

amănunt.

MARCEL SCHWOB ŞI MAURICE BARRfiS

Deşi contemporană cu *Ducesa albastră, Cartea Monellei* de Marcel Schwob nu are intrigă. Lipseşte povestirea, lipsesc scenele dramatice între personaje abil construite pentru a se opune şi a suferi. Marcel Schwob a întîlnit într-o zi o faită, o prostituată plină de puritate, Monelle. Nu ne explică de unde s-a ivit ea, de unde vine el : „Monelle mă găseşte pe cîmp unde rătăceam şi mă ia de mînă : «Nu te speria, spune ea, sînt eu şi nu sînt eu. Mă vei regăsi şi apoi mă vei pierde iarăşi...»[14] '.

Ce introducere abruptă ! Prima frază reaminteşte prin racursiu mai degrabă de *Divina Comedie* decît de începutul unui roman de Paul Bourget.

In carte nu se întîmplă nimic. Monelle vorbeşte. Sînt evocate tovarăşele ei, celelalte fete, Voluptuoasa, Sălbateca, Dezamăgita, Perversa... Apoi, viaţa Monellei rezumată în două pagini, fără nici o precizare, fără psihologie ori consideraţii sociale, fără *regie,* şi cîteva din cuvintele ei :

„Monelle mai spuse : «îţi voi vorbi despre viaţă şi moarte. Clipele seamănă cu nişte condeie jumătate albe, jumătate negre ; să nu-ţi construieşti viaţa desenînd numai cu jumătăţile albe. Vei găsi îndată desenele făcute cu jumătăţile negre.

(...) să nu spui : trăiesc acum, voi muri mîine.

Să nu împărţi realitatea între viaţă şi moarte. Spune : acum trăiesc şi mor.

Epuizează în fiecare clipă totalitatea pozitivă şi negativă a lucrurilor»[41 L LI].

Nu e un „roman[14]. Nu se întîmplă nimic, nu se „poveşteşte[41] nimic. Nimic nu e „observat[41]. Marcel Schwob nu vrea să inventeze o istorie, să o „regizeze[41] pe Monelle. O evocă fără a o caracteriza printr-o *anecdotă,* exact în aceeaşi tonalitate în care Maurice Barres o

L Marcel Schwob : *Le Livre de Monelle,* ,Stock, 1923, p. 17.

LI *Ibidem,* p. 26.

evocă pe Petite-Secousse, în *Grădina Berenicei.* Aci, ca şi în *Cartea Monellei,* nu există nici o aventură : la Arles, povestitorul o regăseşte pe fetiţa pasionată şi misterioasă — acum aproape o tînără femeie — pe care o întâlnise la Paris pe cînd ieşea din music-hallul „Edenului[11]. Un decor febril şi desuet : Aigues-Mortes ; un context uşor burlesc : o campanie electorală şi o fată frivolă şi inocentă : „suflet trist şi dezmoştenit al Berenicei, te iubesc...[11] *. Ca şi Monelle, Berenice, numită Petite-Secousse, este un prilej de a medita : „Ai îndatoriri, Berenice. Nu e suficient să fii un mic animal cu piele caldă, cu gesturi delicate şi un copil care se spovedeşte cu naivitate : trebuie să fii melancolică (...). Cuta gurii tale, nuanţa ochilor tăi, tăcerea ta mă umplu de tristeţe şi de dragoste ; atunci cînd sîntem trişti, dorinţa de a stăpîni adevărul e mai puternică, pentru că vrem să găsim un refugiu[11] [LII] [LIII].

Mai mult evocare decît povestire. Nici roman intim, nici roman narativ. Un cîntec care porneşte de la un episod de viaţă imprecis şi miraculos, de la o fiinţă pe jumătate imaginară. Un cîntec al spiritului şi al inimii, cerebral, desigur, şi destul de estetizant, dar care refuză precizia şi afectarea obiectivităţii romanului tradiţional. Trebuie să ghicim originea socială a Monellei şi a lui Petite-Secousse ; chiar şi cadrul ce le înconjoară e tratat poetic. Aceste evocări-poeme nu păstrează din povestirea cu care eram obişnuiţi decît faptul că aduc în scenă personaje şi sentimente ; intriga, decorul, naraţiunea sînt neglijate. Şi iată că pe neaşteptate, pe cînd Paul Bourget era în culmea succesului său, se iveşte la antipodul lui Bourget o artă cu intenţii total diferite.

Bourget era mult mai precis, mai seducător chiar, deoarece explica totul, lucru foarte comod de altfel : „E uşor să spui adevărul atunci cînd îl cunoşti şi cînd

LII Maurice Barres : *Le Jardin de Berenice,* Emile-Paul, 1910, p. 126.

LIII *Ibidem,* p. 173.

dispui de timpul necesar enunţării lui. Acestea sînt cele două comodităţi pe care şi le oferă romancierul" *. Arta simbolistă nu este însă mai puţin veridică decît arta precisă. Oare noi vedem oamenii pe care-i întîlnim în experienţa noastră personală aşa cum o vede Bourget pe Doamna Bonnivet, sau Schwob pe Monelle ? Impresia pe care ne-o lasă oamenii, profundă uneori, e mai apropiată de cea produsă de Monelle a lui Schwob ori de Berenice a lui Barres, vagi fantome din care rămîn — pregnant însă — doar cîteva fraze, cîteva gesturi, cîteva inflexiuni ale vocii...

.Jronia" care se introduce astfel în roman naşte din nevoia de a lăsa să subziste un mister, un fel de echivoc, de a evita ca romanul să fie exhaustiv, brutal, magistral, să explice tot. Istoria şi oamenii evocaţi nu trebuie să-şi dezvăluie întregul secret. Thomas Mann definea admirabil, în 1922, această ironie. în muzică, el o găsea „în plăcerea dureroasă a notei suspendate, în tachineria melancolică a acordului care întîrzie, în sfiala intimă a sufletului care, deşi poartă în sinea lui împlinirea, rezolvarea, armonia, şi le mai refuză puţin, le amină şi le suspendă, mai adastă puţin, fericit, înainte de a şi le acorda" [LIV LV].

Extrapolînd la domeniul literar, cu greu am putea defini mai bine arta romanului postsimbolist care e prima manifestare istorică a romanului heterodox.

*

⋆ ⋆

Prin atitudinea lor dispreţuitoare la adresa povestirii abil construite, postsimboliştii invitau romanul la mai multă supleţe şi la mai mult adevăr. La drept vorbind, evocările lor erau timide şi evanescente. Monelle a lui Schwob, Clara d'Ellebeuse a lui Francis Jammes, Laura

LIV Jean Pouillon : *Les Temps Modernes,* aprilie, 1957.

LV Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi,* voi. X, p. 270.

lui Emile Clermont, Aziyade a lui Loti sînt, trebuie să mărturisim, nişte figuri cam palide... Aceşti oameni s-au complăcut în a se juca cu imprecisul. In acest fel ei arătau însă că precizia brutală, savantă, psihologică sau socială este şi ea un artificiu.

Nimeni nu a simţit acest lucru mai bine decît Andre Gide. In *Călătoria lui Urien* el se lansează într-o improvizaţie pestriţă, imprecisă, în care exploratorii „Oceanului Patetic[1]', purtînd nume maeterlinckiene, Morgain, Aguisel, Helain, Paride, nu erau decît umbre chinezeşti... Se simţea pe dedesubt Edgar Poe, plutind însă în aburul lui Francis Jammes, aşa cum la Pierre Louys se va simţi doar neputinţa unui estet.

Dar in 1897, cînd Gide publică *Paludes,* are loc, în ciuda vînzării dificile a cărţii, un eveniment literar : pentru prima oară un scriitor aduce în scenă scriitorul care „scrie romanul[11]. Şi cu ce ironie ! *Paludes* e o povestire în care nu se petrece nimic, chiar de *două ori* nimic : în mijlocul cîtorva literaţi evanescenţi, un literat modest şi răutăcios scrie fără iluzii istoria lui Tityre, omul care nu face nimic... Una din cele mai fermecătoare cărţi ale literaturii franceze, căci în pofida nonşalanţei afectate, e o operă de artă compusă din *nimicuri,* din materia vieţii însăşi, infinit de savuroasă şi de monotonă :

„Se înnoptase. îmi rînduii hîrtiile. Nu cinasem ; ieşii ; către ora opt intrai la Angelc.

Am găsit-o la masă, terminând de mîncat nişte fructe ; mă aşezai lingă ea şi începui să-i curăţ o portocală. S-a adus dulceaţa. Apoi am rămas din nou singuri :

— Ce ai făcut azi ? — întrebă Angele, pregătindu-mi o tartină.

Nu-mi aminteam nimic din ce făcusem şi răspunsei :

— Nimic.

Am răspuns cu nesocotinţă. Temîndu-mă de digresiuni psihologice, m-am gîndit la vizita ce mi se făcuse şi izbucnii :

— Bunul meu prieten Hubert a venit la ora şase să mă vadă.

«PALUDES»

— Adineaori a plecat de-aci, spuse Angele. Apoi, reamintindu-şi, în legătură cu el, de nişte vechi certuri, adăugă : — El cel puţin face ceva, se ocupă de ceva.

Eu îi spusesem că nu făcusem nimic ; m-am iritat :

— Ce face ? — întrebai... Ea îi dădu drumul...

— O grămadă de lucruri... în primul rînd călăreşte..., şi în afară de asta, ştii foarte bine : e membru în patru companii industriale ; conduce împreună cu cumnatul iui o altă companie de asigurări contra grindinei la care am subscris. Urmează cursuri de biologie popularizată şi în fiecare marţi seara face lecturi publice. Cunoaşte suficientă medicină pentru a se face util atunci cînd are loc vreun accident.

— ...Dar tu, tu ce faci ?

— Eu, răspunsei puţin cam stingherit, eu scriu *Paludes.*

— *Paludes ?* Ce-i aia ? — întrebă ea.

Terminasem masa ; aşteptam să trecem în salon, pentru a relua. O dată aşezaţi amîndoi lîngă foc, începui:

— *Paludes* este istoria unui celibatar închis într-un turn înconjurat de mlaştini.

— Ah ! făcu ea.

— îl cheamă Tityre.

— E un nume urît.

— De loc. e din Virgiliu. De altfel, nu mă pricep să inventez nimic.

— De ce e celibatar ?

— Pentru ca lucrurile să fie mai simple.

— Şi asta e tot ?

— Nu, povestesc ce face.

— Şi ce face ?

— Priveşte mlaştinile...

— Mă întreb de ce scrii tu, reluă ea după o tăcere.“ [1]

UNAMUNO ŞI «NIVOLA-

Nimic nu ne îngăduie să credem că Miguel de Unamuno a scris *Negura* imitînd *Paludes,* şi totuşi intenţia e aceeaşi. Jocul e şi el acelaşi :

„— Aşadar ai început ?

— Ce vroiai să fac ?

— Şi se poate şti subiectul ?

— Romanul meu n-are subiect. Mai bine spus, subiectul va veni. Se va face singur.

— Există psihologie ? Descrieri ?

— Există dialog. Mai ales dialog. Important e ca personajele să vorbească, să vorbească mult, chiar dacă nu spun nimic.

— Toate astea vor sfîrşi prin a nu fi nici roman, nici nuvelă:

— Ei bine, nu ! Va fi... o *nivola.*

— Ce-i aia *nivola ?*

— L-am auzit pe Manuel Machado, poetul, fratele lui Antonio, povestind că i-a dus odată un sonet lui Eduardo Benot. Un sonet în alexandrin, sau în nu ştiu ce altă formă heterodoxă *. Don Eduardo i-a spus : Asta nu e sonet !

— Nu, domnule, îi răspunse Manuel, e o «sonetă». Ei bine, romanul meu, ori nuvela mea, nu va fi o nuvelă. Va fi... cum să spun ?... o «navetă», o «nebulă», sau mai bine o «nivolă», asta-i ! Aşa, nimeni nu va spune că nu are nici o legătură cu regulile genului." [LVI] [LVII]

Este vorba, de fapt, de a sfărîma regulile genului. De a face un roman care să nu fie un roman, în care să nu existe în mod obligatoriu „psihologie şi descrieri". întocmai ca şi Tityre al lui Gide sau ca romancierul gidian care scrie viaţa lui Tityre, Augusto Perez al lui Unamuno este expresia acelei indolenţe vitale a umanităţii care constituie adevărata viaţă şi în faţa căreia „drama",

LVI Sonetele spaniole nu folosesc în general alexandrinul.

LVII Miguel de Unamuno: *Niebla,* Espasa-Calpe, Madrid, pp. 93—94.

aşa cum este ea povestită în „romane", nu e decît invenţie artificioasă : „Cotidianul ! Pîinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi ; Doamne, dă-mi miile de amănunte neînsemnate ale zilei. Nu marile dureri ori bucurii ne ucid pe noi oamenii, căci tristeţile şi bucuriile ni se-nfăţişează învăluite în *negura* micilor incidente. Iar viaţa tocmai asta este, această negură. Viaţa e o nebuloasă.'[11] Iar Gide spunea : „(Tityre) e istoria terenului neutru, care aparţine tuturor... — mai bine spus al omului normal ; e locul de unde porneşte fiecare ; e istoria celei de-a treia persoane, cea despre oare se vorbeşte, care trăieşte în toţi..."[LVIII LIX] Nu se află oare aci, abia indicată, materia tulbure, amăgitoare, din care se va ivi *Omul fără însuşiri* al lui Robert Muşii ?

Prea vizibila nonşalanţă care stă la originea acestei noi descendenţe a romanului transformă povestirile lui Gide ori Unamuno în parodii ; pe cele ale lui Barres sau Schwob — în evocări poetice, vii, dar pieritoare. Libertatea de a ajunge la emoţie, fără a fabrica o dramă, a fost totuşi cucerită. Supervielle, Toulet, Larbaud pot povesti, zburda, intriga şi emoţiona în ciuda acelui aparat sociologic pe care pînă acum îl pretindea verosimilitatea romanescă. Eliberată acum de romanul-tragedie şi de romanul-document, ironia, în formele ei cele mai subtile, îşi poate redobândi farmecul, emoţia, fervoarea. Un singur exemplu e suficient pentru a convinge : în *Fermina Marquez* (1926), o istorie a vieţii de liceu, Valery Larbaud transferă în sufletul infantil vocaţia lui Julien Sorel şi înarîncenata cucernicie a doamnei de Chasteller; într-o atmosferă rece şi stăpînită, învăluită totuşi de cosmopolitism şi de estetism. într-un

LVIII *Ibidem,* p. 40.
LIX Andre Gide: *Paludes,* ed. cit., p. 116.

pension „şic[11], o tânără sud-americană, protejată şi apărată, ea însăşi stăpânită de un ideal de sfinţenie, şi doi băieţi, unul meşter de pe acum în calcule abile, cuceritor, celălalt însfioşat de umilinţă şi simplicitate : o dramă a copilăriei întîrziate. Nu e decît o povestire despre adolescenţi, dar e o operă perfectă, încheiată : „Peste tot, numai prilejuri de mirare, un şir neîntrerupt de miracole[11].[LX] Miracole, cuvîntul e frumos. Căci, fără nici o îndoială, forţa cuceritoare a romanului în secolul al XlX-lea a avut drept efect excluderea miracolului, minunii şi vrăjilor. A fost nevoie de ironie, de punerea în discuţie a acelei maşini sociologice şi dramatice care devenise romanul, pentru ca să înflorească din nou povestea în care sensibilitatea uşoară şi înflăcărată îşi păstrează drepturile. Poveste mică şi încintă- toare, floricică tîrzie a simbolismului care va înflori în frumosul sezon dintre 1920 şi 1930.




Iată deci că în locul unei „istorii[11] — tragedie sau anecdotă — povestirea (care uneori nu mai c povestire) încetează de a se mai interesa de faptul divers bine pus în valoare, oferind o senzaţie intimă, mai caldă, mai ceţoasă, de viaţă incongruentă, savuroasă şi spontană. Din 1890 pînă în 1930, romanul „ironic[11] ori „poetic" constituie un gen heterodox, născut de revoluţia simbolistă, a cărei amploare ne-ar scăpa dacă am reduce-o la poeţii minori care şi-au luat acest nume în Franţa.

Amestec de poveste, eseu şi poem, acest gen se afirmă începînd din 1890. Gide scrie în 1893 *Călătoria lui Urien* şi publică în 1895 *Paludes. Cartea Monellei* apare în 1896, iar *Clara d'Ellebeuse* de Francis Jammes

LX Valery Larbaud: *Fermina Marquez,* Gallimard, 1926, p. 44.

— în 1899. De altfel, Barres publicase *Grădina Berenicei*

încă în 1891 ; *Un om liber* — deşi cu intenţii diferite — apare în 1889. Foarte evidentă e influenţa poemului în proză, care îl autoriză pe scriitor să părăsească tradiţia narativă şi descriptivă, pentru a exprima doar o serie de emoţii, de notaţii, de evenimente fascinante şi uneori ilogice. De altfel, forma însăşi trădează această origine : versul liber şi versetul sînt prezente în înfăţişarea grafică a *Cărţii Monellei,* ca şi, mai tîrziu, în *Potomak* de Cocteau.

A evoca în loc de a povesti, a iubi emoţia pe care faptele o conţin, mai mult decît logica ce le înlănţuie, iată realizarea povestitorilor postsimbolişti : Rainer Maria Rilke în *Caietele lui Malte Laurids Brigge* (1910) sau Valery Larbaud în *Fermina Marquez* (1926). Romanul transformat în poem-evocare coincide în prima sa perioadă cu teatrul simbolist al lui Maeterlinck *(Pelleas şi Melisanda,* 1892), iar în a doua cu teatrul lui Hugo von Hofmannsthal *(Cavalerul cu roza,* 1911). *Femeia fără umbră* (1922) de Hofmannsthal rămîne o povestire simbolistă, feerică şi ermetică. *Sonatele* lui Ramon del Văile Inclăn (1902—1905) sînt deopotrivă poeme în proză şi povestiri.

Cînd intenţia ironică predomină avem de-a face cu *sotisa* gidiană *(Pivniţele Vaticanului);* la Rilke ori Hofmannsthal intenţia propriu-zis poetică rămîne legată de miraculos, la Supervielle şi P.-J. Toulet ea se transformă în simplă fantezie, iar Jean Giraudoux o dezvoltă, începînd din 1909, într-un comentariu feeric, aparent preţios, asupra farmecului care leagă fiinţe şi lucruri, evenimente şi sentimente.

A fermeca sau a intriga, în loc de a descrie, explica, informa ori lămuri, acestea sînt intenţiile romanului heterodox. El refuză toată moştenirea secolului al XlX-lea, lenta şi apăsătoarea răbdare documentară a observaţiei sociale, pasiunea pentru psihologie, povestirea condusă potrivit unor reguli, descrierea cuminte şi şcolărească, pitorescul laborios : „Ne-a cuprins atunci

cea mai violentă reacţie împotriva pitorescului[14] \ scria Cocteau în 1916 pentru a explica *Potomak.*

Deşi se îndepărtează de întreaga tradiţie romanescă, romanul ironic nu respinge întotdeauna psihologia. De-a lungul unei întregi descendenţe, foarte vizibilă în primul sfert al veacului, el se străduieşte să revizuiască interogaţia psihologică, substituind analizei logice — discontinuitatea, zugrăvirii pasiunilor — studiul ilogicului, coerenţei — incongruenţa, comentariului asupra emoţiei — chiar emoţia trăită. După *Paludes* (1896) urmează *Răposatul Mattia Pascal* (1904) de Pirandello şi *Negura* (1914) de Unamuno. *Swann* apare în 1913, aproape tot atunci cînd Joyce începe să scrie *Ulise* şi cînd Muşii are ideea de a scrie *Omul fără însuşiri.* Valery Larbaud descoperă în 1921 *Conştiinţa lui Zeno* de Italo Svevo. în 1925 Gide publică *Falsificatorii de bani,* în 1926 Pirandello — *Unul, nici unul, o sută de mii,* iar în 1928 apare *Punct, contrapunct* de Huxley. Şi totuşi, în această descendenţă nu există „potriviri" ; dacă Huxley îi datorează mult lui Proust — deşi îl zeflemiseşte — Pirandello, Unamuno, Svevo, Joyce, dimpotrivă, au creat în mod spontan, iar Gide n-a suferit decît influenţa îndepărtată a lui Dostoievski. Romanul care pune în discuţie continuitatea psihologică s-a născut dintr-o serie de reacţii individuale simultane.

Filiaţia este mai vizibilă la descendenţa pur „ironică" unde povestirea e divagaţie, povestire a povestirii, roman al romanului, ca în *Paludes.* De la Gide la Apolli- naire, de la Apollinaire la Cocteau şi la Andre Breton, romanul-poem ironic se afirmă în afara verosimilului şi a înţelepciunii, de la simbolism la suprarealism, spre a găsi o suprarealitate în cultul incongruentei.

*

☆ *

A fi liber să procure spiritului şi sensibilităţii enigme ori excitaţii, fără grija de a povesti sau a lega

[1] Jean Cocteau: *Le Potomak,* Stock, 1950, p. 12.

faptele, a acţiona nu ca un „romancier[14], ci ca un pescuitor de insolit, ca un poet, iată extrema spre care se îndreaptă, pînă către 1930, una dintre formele noi ale romanului. Ea nu mai prezintă o naraţiune, ci fapte, imagini, evocări dirijate doar de fantezie ori de grija pentru artă — o artă care acţionează prin rupturi, contraste sau asociaţii de idei. Aşa cum într-un studiu cubist planurile geometrice se amestecă şi se întretaie, în *Femeia şezînd* (1917) a lui Apollinaire se amestecă Mont- parnasse-ul, mormonii de la Salt Lake, aventura din Rusia a unei tinere frivole şi moartea unui soldat care, în ultimele lui clipe, aude nouă discursuri ale marilor căpetenii, de la Hector la Godefrov de Bouillon... Aşa cum Picasso face un „studiu[41] în albastru, Cocteau face în *Marele şpagat* (1923) un studiu al adolescenţei. De altfel, în clipa-n care, datorită pictorilor prieteni ai lui Apollinaire şi Cocteau, pictura încetează de a mai fi anecdotică, romanul ironic renunţă şi el la anecdotă şi la dramă, pentru a deveni un „studiu[44] şi o căutare.

Insolitul, *surpriza* şi incongruenţa sînt elementele sale componente. *Potomak* de Cocteau are drept subiect aventurile onirice ale autorului : făpturile monstruoase şi stranii care-i stăpînesc imaginaţia atunci cînd începe să deseneze. în centru se aflä o suită de desene... Textul este, de altfel, rupt de artificii tipografice, ca şi în *Alcooluri-le* lui Apollinaire.

Am putea evoca în această privinţă *Tristram Shandy* de Sterne, roman care, cu două secole mai devreme, avea şi el pagini albe, capitole de un rînd, grafice, un întreg joc de semne tipografice neobişnuite. Prin urmare, nevoia de a rupe prin incongruenţă falsa logică a povestirii nu este un fenomen aberant ori propriu unei epoci anume. Pentru noi însă ea se va manifesta istoric

în epoca suprarealistă, atît la Cocteau cît şi la Rambn Gomez de la Serna *(El incongruente,* 1922) sau la Andre Breton.

ANDRE BRETON ŞI «NADJA.

Nadja de Breton speculează aceeaşi libertate ca şi *Potomak.* Nadja este o femeie înzestrată cu o clarviziune supranaturală, pe care a întîlnit-o autorul ; desenele făcute de ea — singurul lucru care rămîne după ce este internată într-un azil — formează şi aci centrul cărţii. Iar textul e alcătuit, atît în *Potomak* cit şi în *Nadja,* dintr-o serie de fulgurări şi amintiri. Nici la Breton, nici la Cocteau nu se mai pune problema povestirii obiective, a verosimilităţii, ci aceea de a oferi brutal cititorului, cu intenţia manifestă de a-1 deruta, intuiţiile, revelaţiile, notaţiile fascinante pe care autorul le-a putut capta în experienţa lui. „Nu am intenţia de a reiata, spune Breton, decît episoadele cele mai marcante din viaţa mea, aşa cum o pot eu concepe *in afara planului ei organic* şi numai în măsura în oare e supusă hazardului, celui mai mic, sau celui mai mare. Cititorul nu va urmări aci o biografie uşor de citit, ci, dintr-o întreagă experienţă umană, doar ceea ce atinge insolitul şi miraculosul, o lume aproape interzisă, adică lumea apropierilor spontane, a coincidenţelor înspăimântătoare, a reflexelor proprii fiecărui individ (...). E vorba de fapte a căror valoare intrinsecă este foarte greu de controlat, dar al căror caracter total neaşteptat, absolut întîmplător..., are de fiecare dată aparenţa unui semnal, fără ca noi să putem preciza a cărui semnal anume

Potomak ori *Nadja,* ca şi *Anicet sau panorama* de Aragon, eliberate de orice convenţie a povestirii, nu sint decît „peisaje mentale“[LXI] [LXII] [LXIII] în care apar „exemple de fapte neobişnuite[113]. Suprarealismul insufla forţă explozivă şi spirit agresiv povestirii libere, lăsată in

LXI Andre Breton : *Nadja,* Gallimard, 1928, pp. 22—23.

LXII *Ibidem,* p. 205.

LXIII *Ibidem,* p. 155.

lîncezeală de simbolism. *Nadja* este, ca şi *Grădina Berenicei* ori *Cartea Monellei,* „studiul asupra femeii[11] : întâlnirea autorului cu o necunoscută excepţională, aproape mitică.

COCTEAU ŞI QUENEAU

Cultul complezent al emoţiei a fost înlocuit cu arta de a nelinişti, de a uimi, de a intriga ; stilul lui' Barres vrea să incinte, al lui Breton este decapant. *Potomak* e aproape o parodie, pînă şi prin alegerea numelor, a cochetăriilor ironice din *Paludes* ori din *Prometeu slab înlănţuit:* „Persicaire, ai uitat parcul acela ? Nu-1 pot regăsi. Sînt sigur însă că m-am plimbat acolo, într-o seară, cu tine. Cobora pînă la marginea mării. Am auzit un scîncet...“[LXIV] Această blîndeţe fragilă nu îi e însă suficientă lui Cocteau şi atunci izbucneşte incongruentul : Eugenii şi Mortimerii, făpturi de coşmar ironic şi crud, scoase din Jarry, poeme sarcastice inserate în text sau, mai simplu, gluma agresivă prin ştrengăria ei : „Mă vei întreba pe urmă de ce Cambaceres purta un nume de stradă ?“[LXV] Primele romane ale lui Queneau, *Necazul, Departe de Rueil,* vor să fie o parodie a romanului. Romanul „ironic“ atingea extrema intenţiei lui : romanul se dizolvase şi rămînea doar ironia.

*
* *

Tot aşa cum în *Alice în ţara minunilor* pisica din Cheshire dispărea treptat, pînă nu i se mai zărea decît surîsul (deşi pisicile nu surîd...), in marea punere în discuţie a povestirii începută în 1890, materia romanescă banală e evacuată treptat, în roman nemairămînind decît starea mentală a romancierului : o epură, imaginaţie în stare pură.

In lupta dintre materie şi creaţie, dintre

LXIV Jean Oocteau : *Le Potomak,* p. 59.
LXV *Ibidem,* p. 245.

reproducere şi invenţie, caracteristică tuturor artelor figurative şi descriptive (plastice ori literare), materia s-a impus pe tot parcursul secolului al XlX-lea în detrimentul imaginaţiei : Zola n-a inventat paupertatea şi alcoolismul.

ROMANUL, CREAŢIE PURA

ci le-a descris. Dimpotrivă, Cocteau nu descrie decît ce inventează ; pentru artist există numai propriile lui invenţii şi nimic din ce se află în afara lor nu aparţine artei.

La Cocteau, Breton, Giraudoux, incongruenţa creaţiei poate să nu satisfacă spiritele pozitive. Fiindcă aci, ca şi în pictura contemporană de la Degas încoace, opera nu este nici reproducere, nici stilizare, nici idealizare a unei realităţi aşa-zis obiective, ci creaţie autonomă.

Pentru prima oară romanul încearcă să devină o *artă:* activitatea creatoare care împrumută formele — fie ele doar cuvinte — de la real, dar le foloseşte *pentru propriile ei scopuri,* nu pentru a reda realul. Limba despicată a unui monstru medieval nu reprezintă figurarea unui şarpe, ci un element zoologic folosit pentru a provoca o anumită impresie. în timp ce Balzac încerca să descrie o diligenţă aşa cum arăta ea în 1882, un vas pictat de Cezanne nu are menirea de a ne informa asupra formei vaselor respective la sfîrşitul secolului al XÎX-lea, fiind doar o suprafaţă albastră de care Cezanne are nevoie în tabloul său. Evocarea cartierului Buttes-Chaumont făcută de Aragon în *Ţăranul la Paris* nu constituie o documentaţie balzaciană, istorică şi geografică, asupra unui cartier parizian : e un loc feeric, plin de întîlniri miraculoase, unde Aragon a trăit în vis, dar evocarea căruia i-a fost inspirată de un parc din arondismentul XX ; la fel, Cocteau *foloseşte,* în *Orfeu,* drept loc ireal o stradă oarecare din Paris ori ruinele de la Saint-Cyr-l'Ecole... La fel. Bellac-ul unde trăieşte Suzanne a lui Giraudoux, în *Suzanne şi Pacificul,* deşi compus din nenumărate amănunte adevărate,

pitoreşti, familiare, nu este totuşi un burg real, ci o patrie sufletească...

*
* *

Lumii obiective, pe care o observă cu cea mai mare minuţie în complicaţiile, în trăsăturile ei cele mai precise şi totodată cele mai neaşteptate, Giraudoux îi sub-

stituie un univers imaginar, platonician. în romanele sale totul aparţine lumii obişnuite : o găină, o pisică, un licean, un om de finanţe, o fată orfană ; observaţii asupra copacilor, anotimpurilor, moravurilor şi maniilor omeneşti ; dar, o dată reunite, aceste notaţii pitoreşti nu înfăţişează lumea pitorească, banală şi aferată a omului mijlociu, ci un univers fascinant şi incongruent care nu există decît în mintea poetului.

Artist înainte de toate, Giraudoux nu accentuează acele fapte pozitive legate de viaţa curentă care constituie materia romanului tradiţional. Precizările biografice şi sociale, care conferă fiinţelor sau lucrurilor aspectul lor „obiectiv[11], sînt şterse cu guma. în locul oamenilor şi al lucrurilor apar doar *raporturile* dintre oameni şi lucruri. în *Suzanne şi Pacificul,* el nu descrie o provincială, ci raporturile posibile dintre o tînără fată şi natură. Nu trebuie să vedem în *Juliette în ţara bărbaţilor* portretul unei fete, ci curiozitatea unei logodnice care, cu o lună înaintea căsătoriei, vrea să ştie ce au devenit „posibilii[41], cei cu care s-ar *fi putut* mărita şi pe care i-a pierdut din vedere.

Arta este un „parti pris[4-] şi de aceea nu poate şi nici nu vrea să reproducă realul, nici să facă concurenţă stării civile. Ideea preconcepută a lui Giraudoux este de a nu voi să vadă oamenii instalaţi în existenţa lor umană, justificaţi din punct de vedere social şi rezonabil ; el vrea să-i studieze în raporturile lor cu cosmosul : ca şi cum ar fi stele, arbori sau corăbii îmbătate, în raporturile lor cu lumina, cerul, anotimpurile, curenţii,

mareele. Aci, romanul părăseşte sfera umană, asemănarea umană, înainte, omul era explicat prin om. Giraudoux explică omul prin univers şi universul prin *om.* în loc să urmărească legăturile psihologice şi sociale prin care tradiţia explică viaţa umană, el notează coincidenţele aşa cum făceau astrologii : „La 21 martie 1922, la miezul nopţii, o dată cu primăvara, dar într-o dispoziţie mai

bună, am debarcat la Landshut“ ’. în aceeaşi frază el amestecă noţiunile ştiinţifice cu pitorescul banal, evocă legăturile, raporturile, întîlnirile care se produc în lume. Pe un vapor, soarele în amurg mîngîie cu ultima sa rază cabina T.S.F., radiotelegrafistul de pe bord ascultă noutăţile sportive şi Giraudoux scrie : „Chiar în locul în care se încrucişa reflexul soarelui cu unda radiofonică, operatorul, iluminat, nota înălţimea Alpilor escaladaţi în ajun de italieni[112]. Totul e amestecat în racursiul poetic al unei fraze : ultima rază de soare atinge cabina radiofonică în acelaşi timp cu unda hertziană care aduce informaţiile sportive : lumea vizuală, lumea abstractă şi ştiinţifică a undelor, lumea banală a curiozităţilor omeneşti. Faptul că Giraudoux derutează se datorează acestor scurtcircuite : sîntem obişnuiţi să studiem şi să apreciem undele hertziene, isprăvile sportive şi farmecul apusului de soare, în lucrări de natură diferită. Giraudoux reuneşte aceste trei evocări într-o frază scurtă, fulgerătoare, incongruentă, preţioasă, cil cărei scop e să sugereze şi să regăsească, între diferitele viziuni asupra lumii, acea unitate pe care, în altă parte, o caută teo- zofii.

Acest efort către unitate rămîne pur poetic, fiind doar „sugerat*[LXVI] [LXVII]. Giraudoux nu construieşte un sistem care să realizeze sinteza dintre biologie, poezie,

LXVI Jean Giraudoux: *Siegfried et le Limousin,* Grasset, 1922, p. 64.

LXVII Jean Giraudoux: *Amica America,* Grasset, 1938, p. 14.

fizică, bun-simţ şi ce mai rămîne... Se mulţumeşte să ne facă să simţim că totul e divers, amestecat, plin de coincidenţe invizibile. El arată, fie şi printr-o glumă ori printr-o imagine „preţioasă**, că optica umană, socială, psihologică, rutinieră, mai precis optica romanului reprezintă o viziune îngustă din care, prin întorsătura unei fraze sau a unui gînd, poţi evada sistematic... Ce poate fi mai simplu decît patru tinere fete întorcîndu-se braţ la braţ, noaptea, dintr-o casă de ţară la Bellac ? Şi, totuşi, fiindcă

acest drum prin noaptea provincială este jalonat de „semne“ poetice, de imagini, de metafore, fiindcă refuză să se reducă la identitatea civilă, socială, geografică şi vulgară a celor patru călătoare şi a ţinutului arhicunoscut pe care îl străbat, fiindcă în loc să se închidă în minusculul fapt uman reprezentat, se reintegrează în contextul universal, această plimbare nocturnă capătă o rezonanţă cosmică : „Ce nu-ţi făgăduieşte viaţa cînd, din înaltul unei coline, la aceeaşi distanţă de părinţii şi de bunicii adormiţi, zăreşti deodată, aprinse ca la o centrală telefonică, miile de becuri care-ţi cer să le vorbeşti : zvîcnitoare, pretenţioase, becurile electrice din Bellac. Clopotele, sistem străvechi, ne chemau şi ele de peste tot, din cimpie şi din munţi (...). Fiecare plop fremătător, fiecare rîu, fiecare porumbel întîrziat se dăruia de la sine şi creştea în noi ca o metaforă. A fost singura clipă cînd am îndrăznit să ne privim în faţă destinul, fericirea ; le-am privit prin noaptea aceea, ca prin nişte ochelari negri prin care priveşti *soarele,* şi toate acele mici lumini de jos şi toate acele mici lumini de sus păreau doar nişte luciri (...). Din cînd în cînd ţipătul chiţcanului în brazdă vestea că l-a prins o buhă. Cădea o stea. Toate aceste mici dezmierdări ale unei morţi puerile sau ale unei morţi antice şi perimate ne încîntau inima şi, pentru o clipă, îi dăruiau nemurirea. In urma noastră se aduna deodată întregul trecut al Iul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori rieră fără putere." [1]

Stilul lui Giraudoux este o evadare, o evadare din cutumele gîndirii noastre, din deprinderea oamenilor de a lega ideile de imagini, din rutina care reduce toate faptele umane la preocupări exclusiv umane. Ca şi stilul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori chiar fuga : Suzanne evadează din oraşul de provincie şi naufragiază în Pacific ; Juliette fuge în ultima lună a

Jean Giraudoux: *Suzanne et le Pacifique,* Grasset, 1930,

p. 19.

logodnei pentru a merge să-i vadă pe cei care i-ar fi putut deveni logodnici, Jerome Bardini îşi lasă căminul şi caută în zadar aventura, Edmee din *Alegerea aleşilor* părăseşte existenţa liniştită şi mediocră de mamă de familie. în povestirile sale „romaneşti[14], mai apropiate de *Marcheri* (basm) decît de roman, singurul „subiect[44] e omul care ocoleşte cursa preocupărilor meschine inventate de umanitate : cariera, căminul, familia, confortul, mîhnirile pricinuite de dragoste, scenele conjugale, dramele sociale, întregul material al romanului realist.

Nimeni n-a dispreţuit mai discret dar nici mai ferm romanul realist ca Giraudoux. Atît în amănunte, în stil, cît şi în viziunea de ansamblu, adică în tematică, el vădeşte un fel de pudoare şi de groază faţă de patetic, de sordid, de acele răhăţişuri, — dramele, „problemele[44] chinuitoare, mesele de familie — toate la un loc constituind cea mai mare parte a vieţii omeneşti, aşa cum este ea trăită şi povestită. Eroii romanelor sale scapă de acest blestem. Nu sînt nici îngeri, nici făpturi ireale sau idealizate ; ei sînt supuşi vremelnicelor lor dispoziţii sufleteşti, influenţei timpului, intuiţiilor, simpatiilor sau antipatiilor. Niciodată nu se spune nimic despre situaţia lor socială, despre ambiţiile lor, despre sentimentele lor naturale şi convenţionale... La urma urmelor, lucrul acesta nu e chiar atît de fals. Ironia e arta de a nu crede decît într-o foarte mică măsură în ceea ce ni se impune. Viaţa umană, în mediocritatea ei, impune griji meschine care se numesc ambiţie, pasiune ori fericire. împreună cu corolarele lor, eşecul, necazul, mizeria sau drama, ele constituie resorturile romanului realist, adică acel roman care ia în serios aceste exacerbate pretenţii biologice, văzînd în ele o epopee sau o tragedie. Scriitorii burleşti văd în toate acestea o farsă. Ironic, după Gide, şi simultan cu Cocteau, Breton, Aragon, Larbaud, Giraudoux nu vorbeşte de aceste drame ; pur şi simplu nu crede în ele. O dată cu el „romanul ironic[4'] şi-a găsit modul natural de exprimare, căci Giraudoux nu are nevoie să facă un

efort pentru a nu crede în ele. Poate de aceea e poezia sa mai vastă şi mai greu accesibilă. Nu îi e dat oricui să fie un stoic cu zîmbetul pe buze...

*
* *

Către 1925, cînd, din punct de vedere oficial, predomina încă — şi va predomina totdeauna — „romanul bun“, documentar şi documentat, burghez, populist, marxist, ţărănesc, muncitoresc, naţional, psihologic şi social, geografic şi istoric, erau totuşi numeroşi ereticii care, în loc să creeze o lume romanescă prin repetarea vieţii reale, voiau să facă din ea un univers simbolic şi artistic. Sentimentali, ironici, acizi, ca Gide ori Larbaud, de o suverană indiferenţă şi distanţi, ca Giraudoux, clocotind de enigme şi de provocări, ca Jean Cocteau ori Breton, ei voiau să transforme povestirea într-o vrajă, cu alte cuvinte, într-o artă.

Poezia şi pictura tocmai izbutiseră această metamorfoză. împovărat de originile, de natura lui care-1 condamna la anecdotă, observaţie, descriere, la informaţie „romanţată", romanul nu izbutea s-o realizeze în întregime. Dar dacă ironia, datorită căreia căpătase conştiinţa fatalităţilor la care era supus şi se revoltase împotriva lor, nu îi îngăduia să devină poemul evenimentelor precum tindea, ea i-a modificat structurile, obiceiurile, rutina. începind din 1925 un roman nu mai înseamnă o istorie fabricată pentru a descrie un anumit mediu social, utilizând drept resort o pasiune sau alta. Chiar dacă renunţă la „artă“ în favoarea „zugrăvirii[1]" vieţii, aceasta din urmă e abordată acum fără artificii şi fără convenţii. El acceptă să subordoneze invenţia materiei ; dar vrea să descopere materia cu ochi noi şi s-o cioplească potrivit inspiraţiei, dragostei şi curiozităţii, nu potrivit reţetelor de la sfîrşitul secolului al XlX-lea.

DISLOCAREA POVESTIRII

Dislocarea povestirii în Falsificatorii de bani, *dezordinea emoţionantă a vieţii. —* Punct, contrapunct *de Aldous Huxley : romanul ca artă a fugii. — Ambiguitatea oamenilor: Luigi Pirandello, Robert Muşii, Hermann Broch. — Dizolvarea în frivolitate. — Romanul descentrat, confundarea punctelor de vedere. Lawrence Durrell, dislocarea povestirii la Franşois Mauriac. — Jocul conştiinţelor multiple şi jocul dublu al romancierului. — Dislocarea temporală şi mutilarea timpului, Faulkner, romanul-puzzle, de la Thomton Wlider la Dos Passos. — Căutarea densităţii.*

C

'^u ajutorul ironiei, Gide caută să introducă în povestire adevărul neconstruit, „adevărul hazardului“. El ar fi vrut să practice aceeaşi *dislocare* a logicii şi a psihologiei ca şi Dostoievski. Dostoievski e însă patetic şi tragic, Gide e doar ironic.

„Romanul meu nu are subiect. Da, ştiu foarte bine, pare stupid ceea ce spun. Să spunem, dacă preferaţi, că nu va avea *un* subiect... «O secţiune de viaţă», spunea şcoala naturalistă. Marele defect al acestei şcoli este de a-şi fi efectuat secţiunea totdeauna în acelaşi sens ; în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lărgime ? ori în adâncime ? în ceea ce mă priveşte, aş vrea să n-o secţionez de loc. Vă rog să mă înţelegeţi bine, aş vrea ca în acest roman să intre totul.“ [LXVIII]

Totul e mult spus. Chiar şi în *Falsificatorii de bani* intră, la urma urmelor, puţine lucruri : incongruenţa şi

LXVIII Andre Gide: ***Les Faux-Monnayeurs,*** Gallimard, 1925, p. 238.

hazardul, reflecţiile unui teoretician, din fericire ironic.

Acest „tot“ este însă expresia noii sensibilităţi, aceea a lui Proust (pe care Gide, lector la N.R.F., o „refuzase[11]), a lui Muşii, pe care nu-1 cunoştea. Dacă s-ar putea — dar s-ar putea oare vreodată ? — ca în loc de a povesti o *istorie* să evoci acele senzaţii, bucurii, linişti pe care romanul le ignoră... : gardul de răsură care ni se relevă într-o zi ca *un lucru* infinit mai real decît celelalte, indescifrabil, inepuizabil, ca o reînnoire a lumii, ca o surpriză în univers, oferindu-ne „acea bucurie pe care o încercăm cînd vedem o operă a pictorului nostru preferat, care diferă de acelea pe care le cunoşteam[11] *. Neprevăzutul cuprins într-un gest care nu *semnifică* nimic, dar care *există* şi care are aparenţa unui act perfect : Gilberte Swann dăruindu-i lui Marcel, după ce o privise intens, bila pe care i-o oferise el... De asemeni, neprevăzutul unei întîlniri...

Acest *mod* de viaţă care, mai mult decît istorisirea propriu-zisă, solicită dragostea artistului, este presimţit de Gide, înconjurat cum era încă de pe atunci de invizibilele prezenţe ale lui Henry James, Joyce, Proust... El e creierul receptiv care în *Falsificatorii de bani* înregistrează un nou sezon al romanului. Prefăcîndu-se că nu povesteşte o dramă definită, precisă, delimitată, ci că evocă simpla încrucişare a destinelor, aventurile declanşate dar niciodată încheiate, multitudinea intenţiilor şi bogăţia hazardului, el simte că arta romanescă poate consta şi în a spune ceea ce e neînsemnat : „încep să întrezăresc subiectul profund al cărţii mele : rivalitatea dintre lumea reală şi reprezentarea noastră.[112]

Falsificatorii de bani este schema operei de artă viitoare. Schemă, deoarece Gide e mai mult ironist decît artist : el ghiceşte în mod cerebral dogoarea, complexitatea, muzica romanului *care cuprinde* tot ce depăşeşte anecdota şi determină patetismul difuz al existenţei ; îi

' Marcel Proust: *Swann,* trad. de Radu Cioculescu, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1945, pp. 121—122.

[2] Andre Gide: *Les Faux-Monnayeurs,* Gallimard,

1925, p. 261.

lipseşte însă angajarea definitivă a sensibilităţii poetului în propria sa operă, angajare în faţa căreia Gide a strîmbat totdeauna din nas. Doi adolescenţi luptînd împotriva unor istorii de familie şi alegînd evadarea, un estet, un bătrîn profesor de muzică, două femei inteligente, un pastor, cîţiva băieţi de treisprezece ani — inclusiv un rus care se sinucide — toate astea în cadrul unor familii burgheze, unor medii literare şi unui pension, se tot rotesc — fără a naşte o intrigă — în jurul romancierului — el însuşi personaj al romanului — care observă. Şi, două banderile peste această masă confuză, două fapte diverse : o bandă de falsificatori şi sinuciderea unui copil.

Cartea nu are un sens psihologic, realist, sociologic ori politic. Ea se plasează voit sub sau peste aceste puncte de vedere de specialist, mult prea precise pentru a nu fi înşelătoare. Cartea pune în mişcare nişte vieţi iar personajele se tot rotesc ca în *Hora* lui Max Ophiils (inspirată dintr-o carte de Schnitzler). Trebuie să iubim, în primul rînd, incongruenţa, fiindcă numai ea ne dezvăluie viaţa, ea face din opera de artă ,,o lume creionată la hotarele visului, ori simpla repetare familiară a muzicii timpului[111].



Nu mai avem de-a face cu un destin adus in scenă de către povestitor, ci cu dezordinea emoţionantă a vieţii unde totul începe, unde nimic nu se termină... Personajele din *Falsificatorii de bani* se încrucişează, se întîlnesc, dar nu se leagă unele de altele. Vieţile lor juxtapuse formează un scul încîlcit, nu o intrigă... Abilul şi neliniştitul Huxley din *Punct, contrapunct* face la fel : zece vieţi frămîntate, care se învîrtesc in acelaşi borcan — societatea „inteligentă[11] a Londrei — amestecîndu-se ca

[1] Lawrence Durnell: ***Clea,*** 1960.

• CONTRAPUNCTUL*. LUI ALDOUS HUXLEY

temele unei fugi : „Muzicalitatea ficţiunii. Nu însă în maniera simbolistă, subordonînd sensurile sunetului (...), ci pe o scară mai mare, în eşafodaj. Meditaţie asupra lui Beethoven. Schimbarea modurilor, trecerile abrupte.[111]

Dar arta romanului nu este încă — oare va fi vreodată ? — aceea a simfoniei. Ea seamănă mai degrabă cu acele pasaje simfonice în care, într-un *pianissimo,* se ghicesc mai multe teme, amestecate, încă nedecise. „Ceea ce aş vrea să fac, spunea încă de pe atunci Gide, e un fel de *Artă a fugii.* Şi nu văd de ce un lucru care a fost cu putinţă în muzică, ar fi cu neputinţă de înfăptuit în literatură ?“[LXIX] [LXX] Toate personajele sînt amuzante — deşi prea cerebrale — la Gide ori la Huxley ; farmecul e „contrapunctul" lor; se evită, se izolează, se întîlnesc, ca în acea serată muzicală de la Lady Edward Tanta- mount :

„— Ce pantomimă ! se adresă bătrînul John Bidlake gazdei sale. Dragă Hilda, trebuie neapărat s-o priveşti.

— Ssst ! protestă Lady Edward în dosul evantaiului din pene de struţ. Nu-i frumos să întrerupi muzica şi, în afară de asta, fii sigur că mă uit. (...)

Intre timp orchestra continua să cînte *Suita* în si bemol pentru flaut şi corzi de Bach. Tînărul Tolley dirija cu obişnuita lui graţie inimitabilă, ondulîndu-se din şolduri ca o lebădă (...). Celebrul Pongileoni nu işi dezlipea buzele de pe flaut. La fiecare mişcare a sa o coloană cilindrică de aer începea să vibreze ; meditaţiile lui Bach se răspîndeau prin cadrilaterul în stil roman. în deschiderea *Suitei,* un *largo,* Johann Sebastian reuşise cu ajutorul buzelor lui Pongileoni şi al coloanei de aer să facă următoarea afirmaţie (...) Vă închipuiţi că aţi descoperit adevărul (...). Dar el scapă din strînsoarea voastră şi ia o

LXIX Aldous Huxley: *Punct, contrapunct,* traducere de Const. Popescu, Editura pentru Literatură, 1966, voi. II, p. 121.

LXX Andre Gide: *Les Faux-Monnayeurs,* ed. cit., p. 243.

nouă înfăţişare sub arcuşurile violoncelurilor (...). Păr-

ţile *Suitei* au viaţa lor specifică ; se ating, se intersectează şi se combină o clipă (...). Fiecare parte e izolată, de sine stătătoare şi individuală

Fuga umană are o sută optsprezece milioane de părţi. Sunetul provocat de ea reprezintă poate ceva pentru un statistician, dar nu reprezintă nimic pentru un artist (...).

Muzica asta a cam început să mă plictisească, şopti John Bidlake gazdei. Mai ţine mult ?

Bătrînul Bidlake, lipsit de gust sau talent muzical, avea curajul s-o mărturisească (...). Se uită peste capetele ascultătorilor de pe scaune şi zîmbi.

— Parc-ar fi la biserică, spuse el.

Lady Edward protestă ridicîndu-şi evantaiul.

— Cine-i femeiuşcă în negru care-şi dă ochii peste cap şi se convulsionează ca Sfînta Tereza în extaz ? continuă el.“ [LXXI]

Peste fuga muzicală, sublimă în perfecţiunea ei armonică, puţin cam ridiculă din pricina interpreţilor, se suprapune fuga „romanescă“, contrapunctul format, la acea serată muzicală, de o umanitate căreia nu-i lipseşte spiritul, ci măreţia. „Pongileoni se întrecu pe sine în *Badineria* finală (...). Izbucniră aplauze (...). Tolley se înclină spre public(...) violoniştii anonimi se înclinară şi ei. Invitaţii se ridicară de pe scaune. Conversaţia, pînă atunci reţinută, se revărsa ca un torent.

■«— Bătrînul lord a fost fantastic de nostim, se adresă Polly Logan unei prietene descoperite printre invitate.

— Ca şi omuleţul roşcovan care-1 însoţea.»[11] [LXXII]

Ce comic e efectul obţinut de Huxley prin punerea în „contrapunct[41] a suitei simfonice pe de-o parte şi a celor care o execută sau se fac că o ascultă, pe de alta... întregul roman se întemeiază pe astfel de efecte : trecerea de la un punct de vedere la altul, de la un plan la

LXXI Aldous Huxley: *Punct, contrapunct,* trad. cit., voi. I, pp. 29—36.

LXXII *Ibidem,* p. 51.

altul. Suita orchestrală e cînd un fenomen fizic (coloana

de aer care circulă în flautul solistului), cînd unul intelectual (arta lui Bach), cînd unul social diluat în nenumărate frivolităţi (oaspeţii care asistă la o serată mondenă).

Această ambiguitate, această viaţă colectivă unde nimic nu are un sens precis, unde extazul muzical se dizolvă în stupiditatea mondenă, constituie fondul romanului : nici o aventură, nici o intrigă. Oameni care se întîlnesc, se cunosc (fiindcă sînt inteligenţi), dar nu se leagă unii de alţii pentru a da naştere unei drame. Cel mult un balet prost ordonat, ca viaţa însăşi. Destinele se ating ; nu se întîlnesc.


* *

Căci romancierul ,,ironic“ era şi romancierul incertitudinii psihologice. Renunţînd la personajele „tipizate", cu biografie şi destin, angajate într-o dramă fabricată anume pentru ele. romancierul „ironic" înfăţişează *ambiguitatea individului,* adică oameni care rămîn divizaţi, contradictorii, incomprehensibili. „Literatura" zugrăvea „caractere"... Aci nu mai există „caractere", există fluiditatea fiecărui individ : „Literatura subînţelege că oamenii sînt dominaţi, dacă nu de raţiune, cel puţin de sentimente inteligibile, bine organizate, lesne de mărturisit. în timp ce în realitate lucrurile sînt cu totul altfel." [1] Aceasta se simţea încă la Dostoievski, dar la el oamenii rămâneau patetici în misterul lor.

în prima treime a secolului al XX-lea o ironie mai cerebrală transformă un anume tip de roman într-un joc. în *Negura,* la sfîrşitul cărţii, eroul principal, Augusto Perez, se prezintă în faţa creatorului său pentru a discuta cu el. Iată personajul punîndu-se în discuţie, aşa

’Aldous Huxley: *Eyeless in Gaza,* 1936.

cum în *Paludes* romanul se punea în discuţie. Joc de oglinzi ; un roman reflectat într-un roman, ori un „personaj-1 de roman care se desparte de reflexul lui din spiritul romancierului, precum un personaj de film care s-ar desprinde de pe ecran. Cu *Unul, nici unul, o sută de mii,* Pirandello împinge jocul la limită. Nemai- crezînd în unitatea psihologică a omului, romanul său nu poate descrie un personaj, ci sutele ori sutele de mii de „dubluri11 ale unui personaj. Genge Moscarda, eroul acestei fantasmagorii psihologice, este un om care-şi dă seama treptat că *nu-i niciodată el însuşi...* Ca toată lumea, de altfel : „Iată, iată deci unde voiam să ajung : nu mai trebuie să spui *am conştiinţa mea şi îmi ajunge.» Ai acţionat într-un anume fel. Bine. Dar cînd ? Ieri, azi, acum un minut. Dar în clipa de faţă ? în clipa de faţă ai fi gata să admiţi că ai fi putut acţiona altfel. De ce ? Păleşti... Poate recunoşti acum că înainte cu un minut erai *altul.* Da, da, gîndeşte-te bine : cu un minut înainte erai altul. Nu numai altul, ci alţii, o sută, o sută de mii de alţii. Şi, crede-mă, nu trebuie să te miri. Gîndeşte-te mai degrabă dacă eşti absolut sigur că mîine vei fi cel care-ţi închipui că eşti acum ?“[1] Şi Proust introspectează, cu mai puţină uscăciune însă, în *Albertine dispărută,* „intermitenţele inimii1' : Albertine îi este deodată indiferentă celui care, cu o oră mai devreme, nu se gîndea decât la ea ; apoi un amănunt infim trezeşte o dragoste pasionată şi obsesivă ce va păli iar peste cîteva ceasuri.

O lume unde fiecare om, inteligent, depravat, robit unei voluptăţi sau unei manii, nu face altceva decît să participe la un balet ridicul : lumea lui Robert Muşii. El începe să scrie *Omul fără însuşiri* aproape în acelaşi

' Luigi Pirandello: *Uno, rtessuno e centomila,* Mondadori, 1926, p. 41

moment cînd Huxley scria *Punct, contrapunct.* Roman fără intrigă. Pentru a crea pateticul e suficientă confruntarea mai multor vieţi interioare, fiecare din ele fiind neputincioasă şi solitară.

Punct, contrapunct este universul de după război : o societate „evoluată[41], neliniştită, strălucitoare, fără valori sau absolut. *Omul fără însuşiri* răspunde aceleiaşi definiţii. Deşi Muşii plasează acţiunea prin 1913, el descrie omul din 1925. intr-o Vienă a închipuirii, un artist ratat, Walter, un diplomat, Tuzzi, soţia lui care, îndrăgostită de filozofie, cere să i se spună Diotima, un general niţel cam ridicul, Stumm, industriaşul Arnheim şi, în sfîrşit, cuplul semiincestuos al neliniştiţilor Agathe şi fratele ei, Ulrich, „omul fără însuşiri[11]. Cam aceleaşi personaje ca şi la Huxley. La fel de nestatornice, de caricaturale, prinse cu reculul şi deznădejdea umorului : „La drept vorbind, Lindner transforma tot ce atingea în comandament moral (...). Dormea şapte ore. Obligaţiile sale de profesor (...) îi luau între trei şi cinci ore zilnic. Cinci ore în şir (aproape douăzeci de mii de ore în zece ani !) erau consacrate lecturii. Două ore şi jumătate erau folosite pentru redactarea lucrărilor personale (...). Idealul omenirii i se părea a fi o comunitate de personalităţi morale deplin responsabile care, asemeni unei armate civile a lui Dumnezeu, ar lupta fără preget împotriva nestatorniciei naturii inferioare, făcînd din cotidian un sanctuar (...). Oricine i-ar fi examinat orarul cotidian ar fi văzut că el acoperea, socotind şi variantele, doar douăzeci şi trei de ore ; lipseau deci şaizeci de minute pentru a împlini o zi, iar patruzeci au fost consacrate, o dată pentru totdeauna, conversaţiei şi înţelegerii eforturilor şi caracterului aproapelui...[111]

Cele de mai sus ar fi putut fi foarte bine scrise de Gide, în *Pivniţele Vaticanului,* ori de Huxley. E vorba de o *viziune romanescă alcătuită numai din spirit critic.*

[1] Robert Muşii: *Der Mann ohne Eigenschaften.*

Nici un personaj nu va fi cruţat. Fiecare îşi traduce, invincibil, propriul vid ; tot ce spune sau face un personaj e înscris dinainte ca *negativ.* La limita „romanului ironic“, studiul romanesc nu urmăreşte crearea, compunerea, creionarea oamenilor (nici chiar judecîndu-i cu severitate), aşa cum făcea romanul realist, ci *destrămarea* lor. Romanul devine antiroman, el nu compune o *aventură,* ci *absenţa aventurii.* Intriga aparentă din primul volum al *Omului fără însuşiri* (formarea unei societăţi oculte care pregăteşte, pentru anul 1918, a 70-a aniversare a suirii pe tron a lui Franz-Josepli — să nu uităm că romanul a fost scris după căderea Imperiului), este un pretext romanesc la fel de comic ca şi acela din *Pivniţele Vaticanului* (adevăratului Papă i se substituie unul fals) ori din *Cerc vicios* (inventarea „pantalonilor pneu- matici“).

Ironia este mai puţin vizibilă, dar la fel de constantă, în trilogia lui Hermann Broch, *Somnambulii* (1928—1931). Aproape contemporan cu Muşii, Broch dă şi el impresia, la prima vedere, că scrie o „cronică“. Aşa cum Muşii evoca imperiul austro-ungar, Broch studiază în aparenţă generaţiile Germaniei imperiale, datînd cu precizie — din cincisprezece în cincisprezece ani — materia fiecăruia dintre romanele sale : *Pasenow sau romantismul,* 1888 ; *Esch sau anarhia,* 1903 ; *Huguenau sau realismul,* 1918.

E>ar, ca şi la Muşii, ceea ce ar fi putut fi frescă socială şi zugrăvire a unei epoci se dizolvă într-un roman care îşi *dispreţuieşte subiectul.* Ofiţerul Pasenow e caracteristic pentru o întreagă epocă ; în pofida onestităţii, iluziilor şi neliniştilor sale, el rămîne o cochilie goală. Romancierul naturalist — Thomas Hardy scriind *Jude neştiutul* — se situa, şi el, mult deasupra personajului considerat dintr-un punct de vedere *biologic;* dar în răceala şi distanţa amintite, el *păstra o simpatie caldă şi o milă lucidă pentru acest biet erou uman... Romancierul *ironic* nu mai simte această căldură reţinută. El nu denunţă numai cruzimea destinului biologic, ci condamnă meschinăria omului supus acestui destin. Cu o indife-

13 - c 246

renţă mînioasă, el face disecţii : un ofiţer — mărunt nobil de ţară — ca Pasenow, un mic burghez agitat de ideea revoluţiei, ca Esch, uin cinic disperat ca Huguenau sînt pentru Broch nişte cobai, nişte marionete cu ajutorul cărora demonstrează că omul nu reprezintă o dramă, ci un faliment...

Broch şi Muşii îşi investighează personajele într-o măsură mai mare decât toţi ceilalţi romancieri „psihologişti“, dar o fac pentru a arăta că psihologia e o deşertăciune... Ei zugrăvesc o lume, o nelinişte, o criză de conştiinţă, fără ca toate acestea să dea naştere unei drame emoţionante. Ei nu vor să emoţioneze. Nu vor, adică, să pună în evidenţă drama, considerînd că măruntele falimente omeneşti nu merită numele de drame... Drama, dacă există una, e a lor şi a cititorului care descoperă, în adâncul studiului psihologic, *vacuitatea* psihologiei umane.

Toate acestea se simţeau deja la Gide : *Paludes* este o schiţă de 50 de pagini, afectate şi distractive, făcută de un scriitor francez ; în *Omul fără însuşiri,* mai viguros dar mai greoi, un scriitor german amplifică, pînă la 1.600 de pagini, această schiţă. Romanul ironic al lui Gide, Pirandello, Huxley, Broch şi Muşii ne face să întrezărim cruzimea şi dezgustul romancierului faţă de dramele inimii, de psihologia savantă, ori faţă de luarea în serios a veşnicelor încurcături omeneşti. Această ironie ia o formă patetică la italianul Pirandello, spirituală — la francezul Gide, plină de umor la englezul Huxley ; mai profundă şi mai răutăcioasă la Robert Muşii şi la Hermann Broch.

Romarj.ul ironic amestecă însă două intenţii : una dintre ele este tendinţa de a zugrăvi inutila complicare a mobilurilor şi resorturilor psihologice ale omiului, trans- formînd-o în comedie sarcastică ; este o aprofundare şi o renunţare la „analiza psihologică[11], fără incidenţă aparentă în forma exterioară a romanului *. Cealaltă tendinţă

[1] Abia după 1955, adică după treizeci de ani de la ivirea lor, tendinţele pe care le definim aci vor fi transformate, de

are un efect mai imediat : convins de neseriozitatea „intrigii psihologice[11], romancierul nu se mulţumeşte să-şi descalifice eroii reprezentativi, şi nici să cerceteze în mod ironic vidul prezentat de ei sub numele de psihologie. Pentru el, romanul nu este descrierea convingătoare a unei „drame umane[11] limitate, ci un fel de sondaj în minciunile, comediile, falsele drame create de oameni. Romanul nu va mai fi *centrat* pe un fapt divers, studiat cu gravitate. „Forster explică foarte bine că povestirea nu contează. Ea este cel mult un şir cronologic, un fişic de monezi.[111] Devine chiar avantajos să nu mai „povesteşti o istorie[11] redusă la punctul de vedere unic al povestitorului moralist (chiar dacă e cinic ca Balzac), ci să exprimi dezordinea vieţii înseşi, confuzia doctrinelor morale, caracterul nevertebrat, ridicul, trecător al realităţii umane.

Dintre aceste două tendinţe, ultima, cea care modifică viziunea romanescă şi tehnica romanului, capătă mai repede conştiinţă de sine. Adevăratul romancier este un *artist,* preocupat mai degrabă de *tehnica romanescă* decît de o viziune filozofică asupra psihologiei umane. Marea generaţie din 1925 — în care, alături de Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley, se regăseau un Gide sau un Pirandello, ajunşi la maturitate, un Kafka sau un Proust, care muriseră, precum şi, izolaţi, un Muşii sau un Broch — această generaţie s-a afirmat în primul rînd pe plan tehnic şi estetic, refuzînd construcţia dramatică a romanului. După falimentul intrigii psihologice şi sociale, imaginaţia romanescă trebuia să caute alte arhitecturi.

„romanul curent", cel care se publică, se citeşte şi se uită, în obişnuinţă şi în *stil vulgarizator.*

[1] Raymond Las Vergnas: *Cavalerie legere,* Albin Michel, 1960, p. 69.

CONFUNDAREA PUNCTELOR DE VEDERE

Romanul se schimbă deci aidoma unui peisaj văzut din avion, atunci cînd *punctului de vedere unic* al povestitorului din romanul tradiţional i se substituie *multiplicitatea punctelor de vedere.* Gide îi explica într-o zi lui Roger Martin du Gard : „Pentru a te face mai bine înţeles, ai trasat o linie orizontală pe o foaie de hîrtie. Apoi, luînd lanterna, ai plimbat încet punctul luminos de la un capăt la altul al liniei : „Iată Barois-ul dumitale, iată şi *Familia Thibault...* îţi imaginezi biografia unui personaj ori istoricul unei familii şi proiectezi în mod cinstit, an de an, asupra lor lumina dumitale... Eu, uite cum vreau să compun *Falsificatorii de bani...“* A întors foaia, a desenat un semicerc mare, a pus lanterna la mijloc şi, învîrtind-o pe loc, menţinînd adică lanterna în punctul central, a plimbat raza pe toată lungimea curbei : „înţelegi ? Sînt două estetici. Dumneata expui faptele ca un istoriograf, în succesiune cronologică. Un fel de panoramă desfăşurată în faţa cititorului. Dumneata nu povesteşti niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent...“ [LXXIII] Teoretician al romanului mai mult decît romancier, Gide îşi dădea seama totuşi că o nouă realitate romanescă se apropie. *-Fărimiţarea timpului,* confuzia punctelor de vedere vor permite proiectarea, asupra materiei vii, a mai multor proiectoare în locul unuia singur ; vor permite, de asemenea, secţiuni din unghiuri diferite, cu deschideri diferite. Aceste reflecţii ale lui Gide vestesc cu o anticipaţie de treizeci şi cinci de ani romanul din 1960 al lui Michel Butor, *Trepte,* unde o serie de evenimente neînsemnate şi absolut banale — cîteva săptămîni din viaţa unei clase de liceu parizian — sînt minuţios studiate din „punctele de vedere[41] ale

LXXIII *Cf.* Roger Martin du Gard: *Oeuvres completes,* Gallimard, voi. II, p. 1 371.

unor personaje atît de diferite cum sînt profesorii şi elevii.

După 1950, cvartetul lui Lawrence Durrell *(Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)* va încerca să creeze imagi-

naţiei romaneşti, într-o factură mai bogată, dimensiuni noi. Intr-o Alexandrie grea de parfumuri orientale şi de estetism englez, întîlnirea cîtorva personaje cosmopolite creează o combinaţie de evenimente, aventuri pline de farmec, constituind un fel de „pentaclu“ geometric : patru istorii de dragoste intricate şi semnificaţia lor su- prareală. Durrell face şi aci un fel de *puzzle* din evenimentele singulare care ar constitui pentru romanul tradiţional un „subiect bun“, dar o face cu intenţia de a ne revela o realitate hiperumană [LXXIV] : „Dacă vrei să fii... nu spun original, ci doar contemporan, trebuie să încerci un -«careu», ca la poker, sub formă de roman ; cele patru istorii să fie, de pildă, străbătute de un ax comun şi fiecare dintre ele să fie dedicată celor patru puncte cardinale. Un continuum, dacă vrei, încarnînd nu un *timp regăsit,* ci un *timp eliberat.* Curbura spaţiului ţi-ar oferi o povestire cu formă stereoscopică, în timp ce personalitatea umană văzută prin acest continuum ar deveni, poate, prismatică (...). De altfel, nimic nu trebuie să fie prea *căutat.* Povestea trebuie să fie chiar banală, un băiat întîlneşte o fată... Dar, tratînd-o astfel, nu vei alerga, aşa cum aleargă majoritatea contemporanilor tăi, de-a lungul unei linii punctate...“ [LXXV]

Trebuie oare într-adevăr invocată curbura spaţială pentru a exprima nevoia recentă a romanului de a „încrucişa“ aventurile în scopul obţinerii unui roman cu mai multe dimensiuni, în locul povestirii liniare ?

Durrell nu este de obicei atît de pedant; e mai de-

LXXIV Comit în mod voit acest barbarism. Limbajul nostru fiind uzat, prefixul *hiper* are o rezonanţă care-i lipseşte prefixului *supra* alterat de spiritualism.

LXXV: Lawrence Durrell : *Clea.*

grabă încărcat de culori, de patetic, de paradoxuri, de emoţie şi chiar de retorică... Dar, în 1954, cînd ne face cunoscut planul operei sale, în *Clea,* aşa cum a făcut Proust în *Timpul regăsit,* cu treizeci de ani înainte, sîntem obligaţi să-i acceptăm formulele. Ele ne arată că

romanul are pretenţia de a se sustrage „timpului oficial“, biografiei, povestirii bine conduse, liniei punctate, spre a exprima acea realitate umană profundă care nu aparţine anecdotei şi care constituia odinioară domeniul tratatului mistic, confesiunii, poeziei.

Roman în formă de poliedru, refuzînd şi dispreţuind linia dreaptă a unei povestiri vioaie, sentimentale, psihologice ori sociologice... Teorie emisă de singurul mare romancier internaţional de după 1947, Lawrence Durrell... Ea exista însă încă din 1920 [LXXVI] în convorbirile lui Andre Gide cu Roger Martin du Gard, în activitatea, pe atunci secretă, a lui Joyce, în opera lui Proust al cărei renume se datorează exclusiv lui Leon Daudet... O întreagă civilizaţie literară cere romanului să exprime nu viaţa socială şi psihologică, ci acel „dublu[11] simbolic al vieţii care a fost epopeea şi poezia.

¥

★ *

„Dumneata nu povesteşti niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent[11], îi reproşa, în 1920, Gide lui Martin du Gard. Reproşul era nedrept : acest procedeu e admirabil utilizat de Martin du Gard în *La Sorellina.*

El este la fel de bine folosit, în aceeaşi epocă, de către Franţois Mauriac. Ce poate fi mai abil, mai „modern[11], prin „întoarcerile în trecut[11], prin arta de a amesteca prezentul, trecutul, trecutul anterior, imperfectul, decît, de pildă, *Cuibul de vipere* din 1932 ? Un prezent greu şi înăbuşitor apasă neîncetat confesiunea unui octogenar : un bătrîn avar, rău, închis în el însuşi, scrie din răzbunare pagini care vor fi citite după moartea lui. în fiecare capitol, el se joacă cu timpul, amintind cînd de o etapă a vieţii sale, cînd de o

LXXVI Roger Martin du Gard: *Oeuvres completes,* Gallimard, voi. II, p. 1 371.

alta, şi mai înde-

părtată, întorcîndu-se apoi în prezent... „Reiau caietul acesta după o criză ce m-<a ţinut aproape o lună la cheremul vostru", spune el la începutul capitolului X. Cinci rînduri mai jos avem de-a face cu trecutul apropiat, trecere prilejuită de vizita nepotului său : „Duminica trecută Phili a venit să-mi ţină de urît...“ Apoi, în pagina următoare, o meditaţie atemporală asupra vieţii sale în ansamblu : „Isa, iată cît de nenorocit am fost“... *, care, printr-o tranziţie abilă, conduce la un vechi episod în- tîmplat cu douăzeci de ani în urmă, legat de amintirea unui nepot... Nu lipsesc nici aluziile la ceea ce se va petrece după moartea naratorului, la viitor adică... Plasînd în mod arbitrar redactarea capitolului X în iulie 1930, Mauriac izbuteşte, în aproximativ cincisprezece pagini, un tur de forţă : cititorul e purtat succesiv din iulie 1930 în 1932 (viitor), 1910, 1914 şi, din nou, în iulie 1930... Recunoaştem cu uşurinţă procedeul folosit cîţiva ani mai tîrziu de Huxley în *Orb prin Gaza (Eyeless in Gaza)* şi care în epoca respectivă era considerat drept un merit al lui Proust...

între Proust şi Huxley pe de-o parte şi Franpois Mauriac de cealaltă, diferenţa constă în faptul că la primii procedeul e vizibil, în timp ce Mauriac dă impresia că scrie în cea mai tradiţională manieră, avînd cochetăria să introducă pasaje de tranziţie acolo unde Huxley le omite... De asemenea *Genitrix* (1923) ne introduce cînd în conştiinţa unui personaj, cînd în a altuia, cînd în chiar conştiinţa romancierului care-şi supraveghează personajele (Sartre îi va reproşa acest lucru lui Mauriac într-un articol celebru apărut în 1938). Iată deci că acea tehnică care va face gloria lui Gide sau Huxley exista înainte de a fi fost publicate *Falsificatorii de bani* ori *Punct, contrapunct.* La Mauriac, ea este însă deghizată abil şi discret, nicidecum pusă în valoare ca o descoperire revoluţionară...

[1] Franţois Mauriac: *Cuibul de vipere,* trad. de Ion Mihăi- leanu, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 217—218.

DUBLUL JOC AL ROMANCIERULUI

în orice caz, romanul a simţit *nevoia* de a miza pe relativitatea timpurilor şi „punctelor de vedere[11], în scopul de a oferi o realitate mai complexă şi mai multiplă. Vom admira aceste dislocări la Proust, Gide, Huxley, pentru că ei ştiu să le pună în valoare. Cazul lui Mauriac, care le foloseşte cu pudoare şi discreţie într-o povestire aparent tradiţională, demonstrează însă că ele erau inevitabile.

*
* *

Pare să se fi terminat — rutina îşi va lua însă revanşa — cu povestirea relatată de un narator obiectiv, instalat într-un fotoliu, memorialist abil şi foarte bine documentat al unei istorii trecute. Imaginaţia şi viaţa trebuie să-şi recapete caracterul neprevăzut. Aşa cum regia se reînnoia prin 1925, punînd actorii să circule între sală şi scenă, romanul se amuza acuzîndu-1 pe romancier. Chiar atunci cînd Pirandello arunca în arena simbolică cele *Şase personaje în căutarea unui autor,* parodie a dramei, Gide introduce în *Falsificatorii de bani,* parodie a *romanului,* pe însuşi romancierul care scrie cartea... La Proust, naratorul, Marcel, era personajul principal a cărui conştiinţă reprezintă un fel de joc subtil de oglinzi paralele, în care personajele *Timpului pierdut* se reflectă din toate unghiurile posibile, la infinit... în *Punct, contrapunct,* Huxley face acelaşi joc dublu : „Introducerea în roman a unui romancier va servi drept pretext pentru generalizări estetice (...). Specimene din opera sa vor ilustra alte maniere, posibile ori imposibile, de a povesti o istorie.[11] LXXVII

LXXVII Aldous Huxley: *Punct, contrapunct,* trad.

Am putea vedea aci un simplu „joc intelectual[11], puţin cam preţios, cu desăvîrşire literar. Dar acest procedeu artificial — introducerea romancierului în roman —

marchează precis momentul în care romancierul renunţă la privilegiul cam şcolăresc de a fi comentatorul, glosatorul personajelor sale, profesorul care le explică, psihologul care le epuizează semnificaţiile... înainte de a se face nevăzut, el îl scoală pe „povestitor[41] din fotoliul de stilist şi de psiholog în care se instalase, pentru a-1 întreba dacă are dreptul să se considere atoateştiutor, sociolog, psiholog şi gînditor...

Nu e vorba aci decît de reacţia firească a romancierului într-o epocă nouă care pune în discuţie postulatele romanului şi privilegiile romancierului. Pînă la epoca la care ne referim aci, romancierul povestea „o istorie[44], cerîndu-le personajelor să joace în respectiva istorie rolurile cărora le-a destinat... Acum totul se schimbă. Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renunţînd să povestească ei romanul, dau cuvîntul „personajelor", fără a încerca să le explice ori să le interpreteze.

De aceea ei sînt ispitiţi o clipă să opună autonomiei personajelor autonomia romancierului. E o „criză" scurtă, puţin cam „literară". Curînd, punctul de vedere al romancierului se estompează în faţa noii „tehnici" a romanului care va fi următoarea : numai *personajele au cuvîntul.* Romanul secolului al XX-lea se născuse.

Jf.
** **

„Majoritatea marilor autori contemporani, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, au încercat, fiecare în felul său, să mutileze timpul" [x], scria Sartre în 1938. La drept vorbind, jocul romancierului cu

cit., voi. II, p. 122.

timpul era foarte abil încă la postrealişti şi la Franţois Mauriac, de pildă, care foloseşte pentru propriile-i scopuri tehnica postrealistă. Nici racursiul, nici întoarcerea în trecut nu erau necunoscute şi cel mai neînsemnat roman scris prin 1920 ştia să jongleze cu timpul, ba

[1] Jean-Paul Sartre: *Situations 1,* Gallimard, 1948, p. 77.

făcind să trăiască o scenă în durata ei adevărată, ba rezumînd trei luni sau trei ani ori întîrziind câteodată în analizarea vreunui moment pentru a-1 fixa în durată.

Afară de metafizica timpului, care slujeşte drept pretext operei sale şi constituie o *teorie,* Marcel Proust n-a înfăptuit în fond nici o revoluţie tehnică. El evocă trecutul, îl analizează, întîrzie asupra analizei, face comparaţii, dar nimic din toate acestea — atît în ceea ce priveşte ritmul cît şi impresia produsă — nu se îndepărtează de „romanul de analiză[11], de *Adolphe,* de pildă, exceptînd, bineînţeles, cultul pentru minuţie. Citindu-1 pe Proust nu încerci în mod direct o nouă senzaţie a timpului : Proust diserteză asupra timpului, romanul său desfăşurîndu-se însă foarte lent şi creînd impresia de cronică (dacă exceptăm pasajele „teoretice[11] cu ma- deleina, cu caldarîmul Veneţiei etc., care nu sînt noutăţi în tehnica romanescă, ci reflecţii şi disertaţii).

Fiindcă renunţă la analiză, Faulkner e mai stufos şi mai arid. La el densitatea trecutului nu ni se oferă decît prin densitatea conştiinţelor. Urmărim în *Sanctuar* senzaţiile de zi cu zi ale personajelor, evenimentele, acţiunile dramatice ale romanului fiind percepute prin reminiscenţele personajelor, prin ideile lor trecătoare : în cursul lecturii, înţelegem treptat că tînăra Temple a fost violată cu ajutorul unui cocean de porumb ; răsfoind însă romanul ia întîmplare, ori recitindu-1, cititorul nu va putea regăsi acest pasaj şi nici nu-1 va

putea situa la o pagină precisă... Crima reuşeşte să se impună, fără a se fi vorbit vreodată despre ea. In *Absalom, Absdlom,* Faulkner începe cu sfîrşitul : povestirea urcă progresiv în timp, revenind în urmă cu un secol. în *Zgomotul şi furia,* istoria zbuciumată a unei familii din Mississippi, ai cărei membri sînt aproape toţi taraţi, transpare încet, ca o masă amorfă în care cronologia e greu de precizat, din monologurile interioare juxtapuse ale mai multor personaje, din conştiinţele lor îmbucătăţite şi tulburi. Mai mult, până şi ordinea capitolelor constituie o dislocare a timpului : 7 aprilie 1928, 2 iunie 1910, 6 aprilie 1928, 8 aprilie 1928.

ROMANUL-PUZZLE

Procedeul va fi reluat, în 1936, de Aldous Huxley în Orb *prin Gaza.* Datarea succesivă a capitolelor e următoarea : 30 august 1933, 4 aprilie 1934, 6 noiembrie 1902, 8 decembrie 1926, 6 noiembrie 1902, 8 aprilie 1934, 30 august 1933, 2 aprilie 1903, 16 iunie 1912 etc. Evident, în felul acesta, romanul devine un *puzzle* pentru cititor, sugerînd prin aceasta o cronologie tulbure, o oarecare „profunzime[14] a destinelor. Cunoaştem istoria *din etape,* tot *din etape* reconstituim romanul; exact aşa cum facem şi cînd ne gîndim la propria noastră viaţă, sondînd-o fragmentar şi nu într-o ordine cronologică perfectă. Reuşita lui Huxley e de altminteri incontestabilă, iar procedeul va fi reluat de Louis Guilloux în *Jocul răbdării.*

înaintea lui Huxley, Virginia Woolf făcea un joc întrucîtva diferit : în *Orlando* (1929) povestirea începe în secolul al XVI-lea şi eroul se numeşte Orlando : încetul cu încetul, fără ca autorul să ne prevină, ne aflăm în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, iar eroul a devenit eroină, fără a fi îmbătrînit de altminteri.

în timpul „regîndit“ şi retrăit de Proust, în timpul îmbueătăţit şi tulbure al lui Faulkner ori Huxley, romanul descoperă un nou fel de simţire şi de imaginaţie. Căci, dacă cititorul trebuie să *trăiască* romanul, ar fi fost arbitrar ca evenimentele să fie percepute potrivit

ordinii cronologice. Ordinea cronologică e necesară unui capitol de istorie ; dimpotrivă, sentimentul pe care-1 încercăm faţă de viaţă şi de trecut, natura acestui sentiment nu se poate exprima ca în romanul ori povestirea tradiţională, prin respectarea cronologiei.

Dislocarea povestirii nu poate fi însă redusă — şi nu s-a redus niciodată — la această „mutilare a timpului". Oricît de necesară în unele cazuri, ea nu este decît un procedeu şi încă unul foarte simplu. în fond, impresia de adîncime trăită pe care o dă Faulkner ţine nu atît de perceperea întîrziată a evenimentelor, cît de faptul că romanul e trăit simultan de *mai multe conştiinţe,* cu care cititorul are o comunicare directă. Multi-

plicitate există atît în *Orb prin Gaza,* cît şi în *Valurile* Virginiei Woolf. De altfel, impresia de viaţă colectivă şi de densitate pe care o procură marea trilogie a lui Dos Passos, *U.S.A.,* se datorează mai mult fragmentării punctelor de vedere decît dislocării timpului.

încă la începutul secolului, Thornton Wilder, strămoş clasic al romanului american, recurgea în cartea sa perfect realistă, *Puntea Sfintului Ludovic,* la o anumită sofisticare în compoziţie; nevoii de densitate îi răspundea juxtapunerea biografiilor a cinci persoane moarte într-un accident. în celebra *Paralelă 42* ° (1930) a lui Dos Passos, încercare de a evoca total şi masiv viaţa americană dintre 1900 şi 1917, personajele rămîn aproape anonime, chiar dacă iau, succesiv, cuvîntul. Romanul se proiectează, aproape simultan, pe trei ecrane, amestecînd continuu forme diferite de evocare a realităţii : episoade trăite de unele personaje — Mac, Jeney etc. ; monolog uri interioare care rup povestirile şi poartă invariabil titlul „Ochiul obiectivului'[LXXVIII]; în sfîrşit, sub titlul *Actualităţi* sînt inserate brutal în text tăieturi din presă, talmeş-balmeş şi fără punctuaţie, dînd ochiului impresia pe care ar fi avut-o parcurgînd titlurile din ziare : „Directorul unui liceu nu permite sărutul. Trei persoane mor după ce au mîncat conserve. Lămpi cu arc vor lumina cele mai întunecoase zone din Chicago.[111] E ciudat că în aceeaşi epocă scriitorul sovietic Pilniak foloseşte acelaşi procedeu, introducînd în roman scurte texte luate din ziare, tăieturi din ştirile de actualitate, titluri de ziare ; şi, în acest sens, *Volga se varsă în Marea Caspică* părăseşte realismul obiectiv unilinear în favoarea unei investigaţii estetice şi a unei arte care evoluează pe planuri diferite.

Viaţa multiplă, multiformă, masivă şi ambiguă, pretinde o altă tehnică romanescă decît arta povestitorului a cărui menire era doar să reţină atenţia. Dar, nu numai

LXXVIII John Dos Passos : ***Paralela 42°.***

,,volumul" vieţii, ci şi fineţea şi complexitatea ei o pretind. Aproape în acelaşi moment, dar evocînd realităţi foarte deosebite, pur sociale la unul, cu desăvîrşire artistice la celălalt, Dos Passos şi Gide au simţit nevoia de a disloca tehnica uniliniară a povestirii şi de a o înlocui printr-o acţiune multidirecţională.

Dar nu e suficient să mlădiezi sau chiar să răstorni cronologia romanescă. Noua densitate a operei se obţine şi prin juxtapunerea mai multor puncte de vedere şi prin cufundarea în fiecare dintre conştiinţe. Impresionismul anglo-saxon reprezintă ucenicia acestei arte a scufundătorului.

EXPLORAREA STRATURILOR PROFUNDE
IMPRESIONISMUL

Arta romanului în Anglia: Joseph Conrad, Henry James. — Ritmul impresionist: E. M. Forster. Katherine Mansfield. — Materia nedefinită a vieţii: Virginia Woolf şi pulberea luminoasă a clipelor, trăirea în stare pură. — Arta impresionistă a lui Sartre şi Nathalie Sarraute. — Romanul pointillist.

Brutalitatea conştiinţelor: Faulkner. — Deformarea limbajului — De la americani la „noul roman". — Lirismul obscur al conştiinţei. — Noi căi ale romanului.

.Romanul îin care *viziunea* are o mai mare însemnătate decît *povestirea* îşi va găsi formula în Anglia. Dacă îl exceptăm pe Dickens, putem spune că aci desenul în trăsături groase de cărbune al frescei realiste nu s-a impus. Personajele lui Galsworthy nu au corpolenţa şi densitatea trăsăturilor caracteristice personajelor lui Zola şi nici, bineînţeles, teribila vibraţie a celor dostoievskiene. Chiar şi decorul e mai puţin încărcat, fără adîncime epică, mai mult moral decît social, fără acele unghere de umbră pe care le ascund deopotrivă bulevardele politicii şi străduţele comerciale.

Admiratori ai lui Flaubert, Zola, Maupassant, romancierii anglo-saxoni evoluează totuşi spre un desen mai palid şi mai nuanţat, unde umbrele nu sînt accentuate, ci delicate şi nuanţate. De la naturalism la impresionism, trecînd progresiv prin opera lui Joseph Conrad, Henry James şi E. M. Forster, pentru a ajunge la Katherine Mansfield şi la Virginia Woolf, pozitivismul compact care domnea în 1875 se diluează pînă la topire în nuanţele diafane ale pointillismului psihologic. Totul se petrece prin tranziţii lente, în timp ce în Franţa

ironia

născută de simbolism marchează o mai vădită revoluţie. Arta romanului în Anglia îşi schimbă pe nesimţite direcţia : observarea exterioară a realităţii sociale e diluată în senzaţii lăuntrice şi într-o pulbere de imagini. Gals- worthy descrie încă oameni pe străzi, Virginia Woolf nu mai evocă decît reflexele strălucitoare ale unor imagini.

Nuanţa [1] a fost aceea prin care anglo-saxonii au evadat din arta realistă, simţul nuanţei atrăgîndu-i cu o forţă invizibilă departe de zugrăvirea pozitivă, spre pulberile unde însăşi psihologia cedează în faţa misterului pe care îl ascunde.

Arta romanului în Anglia a sfîrşit prin a deveni arta romanului englez : sensibilitate intimă şi reţinută, viaţa văzută din interior, surprinzător de divers colorată la suprafaţă, sumbră în adîncuri, totdeauna zugrăvită în amănunt prin numeroase tuşe uşoare, cu o bunăvoinţă visătoare şi o nelinişte ascunsă ce se unesc în umor.

Nutriţi, la sfîrşitul secolului al XlX-lea, de o tradiţie naturalistă pe care o admirau, fără a o iubi în fond, un Conrad ori un Henry James se simt încă atraşi de intrigă, de dramă, de povestirea bine condusă.

în istoriile sale marinăreşti, Joseph Conrad este, bineînţeles, în primul rînd un povestitor : eroul din *Lord Jim* îşi povesteşte viaţa timp de trei ore cu ceasul în mînă... Dar de sub povestirea vioaie şi pitorească, de un picaresc uşor, răzbate o altă intenţie : viaţa, cu neputinţă de povestit, răzleţită şi masivă deopotrivă, nu se poate reduce la confesiune, la povestire, la anecdotă : „De multe zile de foarte multe zile nu vorbise cu nimeni, în schimb avusese nesfîrşite convorbiri cu el

înșuși, tăcute, incoerente, ca un prizonier singur în celulă, sau ca

un călător pierdut în deşert. în momentul acela răspundea unor întrebări care n-aveau importanţă, deşi erau puse cu un scop precis ; dar se îndoia că va mai putea vreodată în viitor vorbi deschis cu cineva.“ [LXXIX]

în toate romanele lui Conrad, eroul, ca şi Lord Jim ori căpitanul din *Taifun,* este pus în faţa unui „proces", unei împrejurări care îl obligă juridic să dea socoteală de evenimentele trăite de el. Şi atunci înţelege că orice povestire înseamnă minciună : „Pînă şi sunetul propriilor lui declaraţii sincere îi întărise convingerea că vorbele nu-i mai puteau fi de nici un folos. Omul de acolo părea că-şi dă seama de starea lui deznădăjduită. Jim se uită la el, apoi îşi întoarse ochii hotărît, ca pentru o despărţire definitivă.“[LXXX] Numai acest om, căruia Lord Jim nu-i putea explica ceea ce se întîmplase şi pe care îl privi îndurerat, va putea într-o zi, reluînd lucrurile, să sugereze ce mister a fost viaţa trăită de Jim : „Mai tîrziu, în orice colţ al lumii s-ar fi aflat, lui Marlow îi plăcea deseori să-şi aducă aminte de Jim (...). Asta se intîmpla poate după vreo cină, pe o verandă drapată în frunziş împletit (...), în întunericul adînc punctat de focul ţigărilor aprinse (...) ; şi de la prima vorbă, trupul lui Marlow, întins alene pe scaun, încremenea, ca şi cum spiritul său şi-ar fi luat zborul îndărăt, împotriva curgerii timpului, ca să rostească, prin buzele lui, din adîncul trecutului.[11] [LXXXI]

Aşa cum se va întîmpla mai tîrziu la Proust, memoria dă vieţii o nouă dimensiune, incertitudinile memoriei reprezentînd zona de eroare aflată la hotarul dintre povestire şi realitate... Abia atunci romanul marinăresc plin de aventuri şi ciudăţenii, caracteristic lui Conrad, poate urma firul istoriei lui aparent realiste : *„Patna* avea o punte lungă, şi toate bărcile

LXXIX Joseph Conrad: *Lord Jim,* trad. de Ticu Archip, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 50.

LXXX *Ibidem,* p. 50.

LXXXI *Ibidem,* pp. 50—51.

erau înşirate acolo (...).

HENRY JAMES

Jim m-a asigurat, cu vădită grijă de a fi crezut, că făcuse înainte tot ce trebuie, aşa ca bărcile să fie gata la nevoie. îşi cunoştea datoria../[11] Pluteşte pe ocean, spre porturi şi esoale, bătrîna galeră şi, o dată cu ea, frumoasa povestire... dar romanul a devenit reflex al romanului, iar farmecul nu i-1 mai dă şirul neîntrerupt al zilelor, ci şovăielile memoriei... Povestirea lui Conrad rămîne, în mod sigur, o istorie „liberă şi hoinară[11], fiind în acelaşi timp şi proiecţia acestei istorii în afundurile submarine, o umbră şi o enigmă, „un eveniment menit să coloreze existenţa[11 LXXXII LXXXIII LXXXIV].

Henry James e şi el un povestitor şi *O coardă prea întinsă* pare la primul contact un fel de istorie abil orînduită, ba chiar o istorie cu fantome : o mare casă englezească, la ţară, unde, într-o atmosferă din ce în ce mai încordată, doi copii, profesoara lor şi servitorii sint stăpîniţi de halucinaţii. Dar, ca şi la Conrad, povestirea este indirectă, evocînd o nouă dimensiune provenită din dificultatea de a o închide într-o formă anume : ,,E dincolo de orice, spune naratorul fictiv. Nu cunosc nimic pe lume care să-i semene cît de cît... — Te referi la efectul de groază ? am întrebat... Ar fi voit parcă să-mi răspundă că lucrurile nu erau chiar atît de simple, şi că nu putea găsi termeni exacţi pentru a se exprima...[113] Povestirea evenimentului păleşte în faţa bogăţiei trăirii : „N-aş fi izbutit niciodată —■ chiar dacă m-aş fi lăsat în voia amintirilor — să reproduc uimitorul comentariu secret cu care însoţeam, pînă la exces, orele, şi aşa atît de pline, ale vieţii noastre comune.[11 4] Ca şi romanele lui Conrad, romanul lui Henry James, dincolo de un adevăr superficial, caută un *efect: „a întinde şi mai mult coarda emoţiei* noastre".

LXXXII *Ibidem, p.* 98.
LXXXIII Joseph Conrad: *Lord Jim, Preface de 1917,* Gallimard,
LXXXIV1921, p. 6.

Astfel, înainte de a fi fost formulate, după 1920, teoriile impresionismului, Conrad şi Henry James descopereau un procedeu impresionist şi anume : faptele relatate, zugrăvite amănunţit dar prin tuşe uşoare, sugerează că dincolo de pînză există o altă realitate, indefinisabilă. Dedesubtul suprafeţei pitoreşti a povestirii vioaie ori fascinante, se impun misterul şi adîncimea evenimentului care scapă povestirii. La Conrad, un naufragiu nu este numai un episod al povestirii, ci o realitate masivă, necunoscută, cu neputinţă de analizat ori de reconstituit, după cum reiese din cele ce urmează : „Faptele pe care aceşti oameni voiau numaidecît să le cunoască, au fost vizibile, pipăibile, la îndemîna simţurilor ; avuseseră locul lor în spaţiu şi în timp şi ca să se împlinească, le trebuise un vapor de o mie patru sute de tone şi douăzeci şi şapte de minute pe ceasornic ; ele alcătuiau un tot cu anume trăsături, cu anume nuanţe, un aspect complicat de care ochiul putea să-şi amintească, dar şi cu un *ceva în plus : ceva* nevăzut, un duh duaînd la pierzanie, ca un suflet răuvoitor..." [LXXXV]

Acest „ceva în plus" constituie încă de pe acum esenţialul romanului impresionist : anume senzaţia că dincolo de povestirea obiectivă — care a devenit insuficientă — dincolo chiar de conştiinţa evenimentelor trăite pe care personajele o dobîndesc, există o realitate impenetrabilă a evenimentului.

Astfel, *Taifun* (1903) este relatarea amănunţită, perfect realistă, a celor trei zile în care o bătrînă corabie înfruntă un ciclon ; povestirea nu are însă valoare decît în măsura în care îşi face simţită neputinţa de a reda masiva totalitate a faptelor, evenimentul absolut ce nu poate fi descris în întregime.

Devine sensibilă aci o *metamorfoză* a romanului care va căpăta un aspect mai deplin la Joyce ori Kafka : scopul şi materia povestirii nu mai rezidă în ceea ce se povesteşte, ci într-o realitate a cărei profunzime, com-

LXXXV Joseph Conrad : *Lord Jim.* trad. cit., p. 48.

plexitate, densitate o sustrag posibilităţilor povestirii şi analizei.

Lenta evoluţie britanică spre impresionismul total al Virginiei Woolf e marcată de dispariţia progresivă a intrigii dramatice. *Europenii* lui Her.ry James nu se mai bizuie pe intrigă, ci constituie doar un „studiu[14] : într-o manieră foarte subtilă, şocul produs de confruntarea dintre sensibilitatea americanilor şi a europenilor veniţi în vizită ; invers, în *Ambasadorii,* un american vine să reformeze Europa şi e convertit de ea. La fel, E. M. Fors- ter porneşte, în *Monteriano (Where Angels Fear to Tread,* 1905) de pildă, de la o „aventură[44] ; tînăra englezoaică văduvă Lilia se căsătoreşte, într-un moment de nesocotinţă, cu un italian vulgar şi frumos. Această întîmplare declanşează lupta de la distanţă intre moravurile italiene şi cele engleze. în *Drumul Indiilor* (1924), însă, a dispărut orice intrigă ; a rămas doar ciocnirea dintre două stiluri de viaţă, prezentă şi la Henry James. Dar în *Monteriano* ea e tratată în stare pură, servind drept pretext pentru a evoca misterul moravurilor şi al sensibilităţilor, dacă nu pe cel al sufletelor. Realitatea romanului nu se mai află la suprafaţa acestuia, ci în ceea ce el nu izbuteşte să formuleze în întregime.

Evoluînd de la naturalism la impresionism, romanul specific englez traducea, prin urmare, acelaşi fenomen ca şi romanul francez care, în aceeaşi perioadă, trecea de la realism la „ironie[44]. Fenomenul la care ne referim este „spulberarea povestirii[44], a acelei povestiri bine conduse, coerente, care nu e altceva decît un artificiu dramatic al romancierului. Evident, cititorul îndrăgostit de logică este cucerit de acest artificiu, care închide însă romanul în el însuşi, îl transformă într-un joc arbitrar al spiritului, neglijînd fie culoarea, misterul şi plenitudinea impalpabilă a vieţii — elemente ale impresionismului englez, — fie acea incongruenţă a existenţei care a introdus ironia în romanul francez (şi în romanele lui Huxley, englez foarte europenizat).

Teoretician al acestei revoluţii, găsind un sprijin

pentru teoriile sale atît în opera lui Gide cît şi în cea

a Virginiei Woolf, E. M. Forster pledează pentru „romanul deschis", împotriva „romanului închis" : „în definitiv, de ce e obligat romanul să urmeze un plan ? Nu se poate el oare desfăşura după propria-i voinţă ? De ce e obligat să aibă un deznodămînt, ca o piesă de teatru ? N-ar putea el, dimpotrivă, să se deschidă ?“[LXXXVI]

*
* *

După dispariţia intrigii şi a interesului dramatic, rămîne doar *un moment al duratei,* nestatornic, impenetrabil, total, ca marea şi cerul. Pe Katherine Mansfield o preocupă în *Pe plaja golfului* evocarea unei dimineţi, totalitatea unei dimineţi ; o dimineaţă în care, de altfel, nu se petrece nimic, o dimineaţă trăită de zece personaje — copii jucîndu-se, femei nepăsătoare ori copilăroase, bărbaţi grăbiţi în drum spre slujbă — şi de o turmă de oi ! Deasupra acestor existenţe izolate, acestor conştiinţe fragmentare se întinde o colbăraie fără sfîrşit, colorată, nedefinită, prea vastă pentru un spirit omenesc. Numai jocul soarelui şi al norilor, la începutul şi la sfîrşitul nuvelei, evocă această imensitate... „Atunci, de ce, Doamne Sfinte, aţi mai venit ? murmură Harry Kember.

Nu-i răspunse nimeni.

Un nouraş senin plutea prin faţa lunii. în clipa aceea de întunecime, zgomotul mării răsună, profund şi tulburat. Apoi norul plecă să rătăcească departe, iar zgomotul mării deveni un murmur nedesluşit, ca şi cum se trezea dintr-un sumbru vis. O linişte se lăsă peste toate" [LXXXVII].

Nimeni nu va putea explica niciodată *în întregime* ce anume a însemnat această dimineaţă. Romanul im-

LXXXVI E. M. Foirster: *Aspecte ale romanului,* trad. cit.

LXXXVII Katherine Mansfield: *At the Bay* în *The Garden Party,* Penguin Books, 1955.

presionist este doar un efort de aproximaţie în acest

sens, efort vecin cu acela al lui Proust pentru a regăsi timpul, adică a-1 stăpîni în întregime. Treizeci de ani mai tîrziu, grupul francez al „noului roman" reia problema cu mai mare aplicaţie şi rigoare ; aşa precum Katherine Mansfield întuneca realitatea integrală a unei dimineţi trecînd-o prin mai multe conştiinţe care nu reuşeau de altfel să străpungă tăcerea lumii, tot astfel Michel Butor analizează neobosit în *Trepte* (1960), sub mai multe unghiuri diferite, realitatea banală a unei clase de liceu în răstimpul a două săptămîni de octombrie.

La Virginia Woolf, limita extremă a impresionismului constă în a răspîndi ca o pulbere de aur şi de alge peste paginile unei cărţi încete, colorate şi de nepătruns, materia nedesluşită a vieţii, care nu e nici conştiinţă, nici realitate, ci un amestec al amîndurora. înspumări de senzaţii, cocoţate pe creasta valurilor vieţii, deasupra verdelui gălbui şi înspăimîntător al adîncimilor, existenţă simţită asemeni acelor diafanităţi mişcătoare ce pot fi zărite în mare.

Cînd în *Valurile,* Virginia Woolf îşi limitează subiectul la existenţele paralele ale celor şase copii crescuţi împreună, ea nu vrea să facă o pictură obiectivă a celor şase destine divergente, ca Barres în *Dezrădăcinaţii;* dimpotrivă, ea foloseşte cele şase conştiinţe informe, însingurate şi avide, pentru a evoca, dincolo de ele, întregul inefabil al lumii în care ele se dizolvă. Dacă pînă acum povestirea romanescă *desprindea* un destin omenesc din curenţii şi mareele de aventuri şi senzaţii care alcătuiesc viaţa emotivă a cosmosului, Virginia Woolf, dimpotrivă, cufundă cele şase individualităţi în abisurile universale şi le îneacă.

Făpturile umane nu se desprind de vagul şi imensul context al unei sensibilităţi difuze care dă culoare lumii ; iar pasiunile, emoţiile, zilele lor sînt ca valurile ridicate pe acest ocean : „fiecare val se înălţa, apropiin-

du-se de ţărm, căpăta formă, se spărgea, şi tăvălea pe nisip subţire văl de spumă albă...“ [LXXXVIII]

Iată senzaţia originară a existenţei, cea pe care Sartre o va exprima în *Greaţa.* Omul nu-i altceva decît un raport între conştiinţă şi lucruri. în acest lapidar raport, palpită bogăţia şi mortalitatea vieţii. Ajunsă la limită, arta impresionistă îşi dezvăluie mecanismul şi substanţa; aviditatea, pentru a fi sigur că trăieşti, de a desfăşura în juru-ţi lumea sensibilă, de a-ţi reînnoi nunţile cu ea, în negura unor căsătorii mistice şi pieri-toare. în toate cărţile Virginiei Woolf fiinţe nemai-pomenit de preocupate de ele însele se cufundă în senzaţiile lor, se tem fără încetare că nu vor găsi nimic care să le satisfacă această lăcomie lăuntrică, resimţind o spaimă la gîndul că această şubredă legătură dintre lume şi conştiinţă se va rupe, aşa cum i se întîmplă lui Septimus Warren Smith. „Era cuprins, mai ales seara, de aceste cumplite accese de frică. *Nu mai simţea nimic'*[1]. Dimpotrivă, o încântare la constatarea că ne mai plac şoaptele şi culorile lumii, că iubim viaţa : „Căci numai Cerul ştie de ce ne e drag lucrul acesta aşa, cum îl vedem aşa, înfiripîndu-1, clădindu-1 în jurul nostru, nimicindu-1, creîndu-1 în fiecare clipă din nou ; dar făpturile cele mai jerpelite, cele mai părăginite ruine aşezate pe praguri de porţi (îşi beau decăderea) fac ca şi noi ; nu le poate veni de hac, era sigură, nici **o** lege, tocmai din pricina aceasta ; le e dragă viaţa. în ochii oamenilor, în paşii lor sprinteni, apăsaţi sau greoi ; vuietul şi zarva; trăsurile, automobilele, omnibusele, camioanele, purtătorii de reclame păşind tîrşit sau le-gănat ; fanfare ; flaşnete ; în triumful şi zăngănitul şi ciudata, ascuţita cîntare a vreunui avion deasupra era ce îi era ei drag ; viaţa ; Londra ; această clipă de iunie“[LXXXIX].

LXXXVIII Virginia Woolf: *The Waves* (1931).

LXXXIX Virginia Woolf: *Doamna Dalloway,* trad. de Petru Creţia, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Farul, Valurile, Anii, toate exprimă fluxul şi refluxul uinei mări, acea mare care a împins-o pe Virginia Woolf la sinucidere. Ea nu simte şi nu evocă viaţa decît ca pe o foşnire; şi-i e teamă fără încetare, ei şi personajelor sale că această foşnire va înceta... Obsesia morţii stă la temelia unei opere în care viaţa se *reduce* la o înşiruire de impresii. Viziunea romanescă, altădată precisă şi bine centrată, se tulbură ca privirea unui miop, lărgindu-se în acelaşi timp. Totul pare a fi fost văzut la o adâncime uriaşă, prin straturi de ape ce bat.

Pe suprafaţa existenţei, străvezimea sa apare puţin cîte puţin... Onestul roman realist lumina pînă în cele mai mici unghere ale sale o realitate dăruită tuturor investigaţiilor şi anchetelor. Impresionismul nu se mai încrede în această supuşenie şi prezenţă imediată a lumii : „Să încercăm a crede, spune Virginia Woolf, că viaţa este un obiect solid, un glob pe care-1 putem roti sub degete. Să ne închipuim că putem închega o povestire simplă şi logică, încheind cu iubirea de pildă, pentru a trece la capitolul următor...“[1] Zadarnic însă... Pentru noua sensibilitate, viaţa este o adâncime tulbure în care lumina conştiinţei clipeşte doar, se difractă şi se risipeşte înainte de a pieri precum razele soarelui difuzate lent, apoi absorbite de apă, pînă la orbirea abisurilor...

Multiplă, învîrtejită, încropită din pulberi luminoase suspendate în vid, realitatea impresionistă nu se *povesteşte,* nici măcar nu se *descrie.* Cuvintele, gesturile mărunte ale oamenilor, ezitările şi arabescurile, abia dacă trasează câteva linii, la suprafaţa acestei nebuloase care este realitatea, care este „Viaţa“. Cititorul este astfel transformat intr-un univers în fuziune, deconcertat de o optică nouă...

Departe de viziunea obiectivă, impresionismul este în definitiv o cufundare în conştiinţă. Nu numai viaţa individuală, ci ţesutul confuz, alcătuit din sensibilităţile

' Virginia Woolf : *The Waves,* 1931.

care, dincolo de pretextul ce îl constituie existenţa comună, se amestecă neîncetat în această chermesă de senzaţii primare care este impresionismul : „Nu cred în valoarea existenţelor separate[11] Arta, foarte îndepărtată aci de arta romanescă tradiţională, nu mai este decît o atenţie încordată în faţa acelui detaliu al vieţii care devine materia însăşi a vieţii : „îmi umplu spiritul de tot ceea ce cuprinde o odaie sau un compartiment de tren, aşa precum îţi umpli un stilou cufundîndu-1 într-o călimară.[14 XC XCI] Această atenţie va fi regăsită treizeci de ani mai tîrziu, la Alain Robbe-Grillet şi Michel Butor...

Autorul-romancier, care judeca şi comenta personajele, a dispărut, iar identificarea e totală. O bruscă imersie într-o conştiinţă străină şi obiectele pendulează schimbîndu-şi sensul, ca într-un vis : „Sînt deasupra pămîntului (...). Totul este moale, totul este suplu. Pereţii şi dulapurile pălesc şi se înclină, pătrate gălbui deasupra cărora luceşte o gheaţă alburie... Spiritul meu se poate revărsa acum în afara corpului. Pot visa la Armadele mele călărind pe crestele valurilor...[44 XCII] O conştiinţă nu este însă pentru cititor un refugiu, sau un observator privilegiat : străbătînd mai multe conştiinţe contradictorii, duse de curenţi şi de vîrtejuri duşmane, el va parcurge acea galaxie mişcătoare şi de nedescris care e viaţa, sumă cosmică de senzaţii şi impresii...

în acest fel, sensibilitatea impresionistă, difuză şi jucăuşă, provoacă în roman ruina *privilegiului povestitorului,* introducînd noi tehnici, multiple forme de relativitate. Este cu neputinţă să apreciem faptele şi personajele, atunci cînd trecem de la o conştiinţă la alta, fără răgaz şi fără a avea o certitudine : „Autorul refuză să proiecteze fascicule de lumină cu lanterna. Ambiguitatea vieţii trebuie să fie respectată, iar romancierul se

fereşte a interveni. Personajele nu trebuie văzute şi, fireşte, interpretate decît prin intermediul gîndurilor şi

XC *Ibidem.*
XCI *Ibidem.*
XCII[8] *Ibidem.*

reacţiilor altor personaje. Intervine un fel de cadril al martorilor care se pot înşela rămînînd de bună-cre-dinţă şi a căror prezenţă înlăitură orice bănuială de pre-destinare impusă din aiară de către un creator de litera tură“ *. Povestire magistrală altădată, romanul evocă acum o realitate al cărei centru se află peste tot şi nicăieri...

*

* *

De la ceea ce este „narat[11] şi alcătuieşte materialul unei „povestiri[11], romanul a lunecat astfel spre „trăirea[11] în stare pură, aşa cum a folosit-o Joyce de altfel. Pentru prima oară, mişcarea cuvintelor şi a frazei nu mai este formularea gîndirii, potrivit tuturor regulilor logicii şi sintaxei, a unui adevăr comunicabil şi obiectiv; stilul şi frazele evocă doar acest „gînd neformulat[11] care este viaţa dintîi a conştiinţei : o suită de senzaţii şi imagini nicicînd întrupate. O succesiune rapidă de impresii fără valoare obiectivă, ca la acest copil ascuns după zaplaz ca într-o pivniţă şi care visează că-i o plantă : „Chiar lîngă mine, Bemard, Neville, Jinny şi Suzanne înspumează răzoarele cu plasele lor de prins fluturi (...). Ei nu mă pot zări însă. Sînt de partea cealaltă a gardului viu. între frunze n-au rămas decît strimte lucarne (...). Sînt verde ca o tisă în umbra gardului. Şuviţele mele sînt frunze. Am prins rădăcini în mijlocul pămîntului. Trupul mi-e lujer. Apăs lujerul. O picătură lentă, groasă, picură din orificiul gurii mele, rotunjindu-se fără încetare. Ceva roz trece prin faţa luminatorului. Cineva priveşte prin deschizătură. Privirea mă izbeşte. Nu mai sînt decît un băieţel în flanelă gri...[112] [XCIII] [XCIV]

ARTA IMPRESIONISTA A LUI SARTRE

Vom regăsi aceste notaţii ale preconştiinţei în ma-

XCIII Raymond Las Vergnas: *Cavalerie legere,* Albin Michel, 1960, p. 124.

XCIV Virginia Woolf : *The Waves.*

rile romane ale lui Sartre : „Ce tăcere afară; această tăcere zdrobitoare, moartă pe jumătate, pe care zadarnic o căuta în el era acolo, afară, trezind spaima. împrăştiat, soarele presăra peste tot palide rotiri mişcătoare (...), se simţea atît de străin, încît se lăsă să plece din nou, să curgă înapoi, vedea acum grădina de dedesubt, ca un scufundător care-şi înalţă capul şi priveşte cerul prin pînza de apă. Fără zgomot, fără glas, nimic în juru-i decît tăcere, deasupra, dedesubt, şi el însuşi, mic hiatus gureş în mijlocul tăcerii...“ [XCV] întreaga operă a Nathaliei Sarraute se încadrează şi ea în aceleaşi zone, umezeala, spaima şi bogăţia acelei lumi oare nu-i altceva decît viaţa aşa cum o simţim înainte de a o transforma în cuvinte, în povestiri, în biografii.

Acest roman pointillist şi inepuizabil pare a fi descoperit o altă adîncime a vieţii : un „nivel“ oceanic care n-a fost încă explorat, cel în care *impresia* preţuieşte mai mult decît motivarea sau adevărurile obiective... Nu-1 putem condamna reducîndu-1 la o tentativă pur estetică : ce este mai „adevărat“, reprezentarea obişnuită şi raţională a lucrurilor care constituie viaţa noastră comună, sau primele noastre impresii, înainte ca ele să fie aduse la acelaşi numitor, acele senzaţii brute, personale şi vertiginoase, colorate, tulburi precum pulberea timpului, care reprezintă elementul originar al vieţii noastre conştiente ? Ne-am învăţat, cu excepţia copilăriei, visului şi psihanalizei, să le refulăm, să le raţionalizăm. Pentru impresionişti ele constituie adevărul primordial, materia originară şi de nedefinit a existenţei. De la Virginia Woolf la Nathalie Sarraute se desfăşoară o întreagă artă, care încearcă să surprindă izbucnirea dintîi a impresiei, „curentul conştiinţei[11], şi ne vine uşor, în acest sens, să evocăm umbra lui Bergson. în timp ce romanul tradiţional oferă un adevăr, intelectualizat şi meaanizat, romanul impresionist

XCV Jean-Paul Sartre: *Le Sursis,* Gallimard, 1960, p. 108.

aduce fluxul incoerent şi dinamic al „vieţii trăite“, sentimentul profund al existenţei...

El pătrunde astfel de la început în torpoarea şi luxurianţa unei profunde vieţi emotive. Plictisitor pentru cel care nu pretinde literaturii decît un joc al imaginaţiei, înlăuntrul unor convenţii dramatice bine stabilite, el oferă celui care visează posibilitatea de a se pleca pînă-n abisurile originare ale vieţii conştiente şi aoea inimitabilă savoare pe care n-o găseşte decît în sine însuşi — „eu“ contopit cu jocul pulverulent al lumii... Feminin în esenţă, el încearcă, vulgarizîndu-se, o transcripţie minuţioasă a aventurilor şi nehotărîrilor inimii, o eleganţă pseudoengleză de oare avea nevoie un uriaş public feminin. Dacă arta impresionistă a silit-o pe Virginia Woolf să simtă splendoarea lucitoare şi fragilitatea vieţii, pînă-ntr-atît încît să ajungă la sinuciderea deliberată, ea i-a îngăduit lui Rosamund Lehmann ca, între 1930 şi 1940, să descrie viaţa ca pe o sclipire uşor patetică *(Pulbere, Intemperii).* Mai tîrziu, Celia Bertin va relua — prea tîrziu — această tradiţie in Franţa după cel de al doilea război mondial. Iar *Fintina* sau *Sparkenbroke* de Charles Morgan au fost, prin 1938, cărţile de căpătîi ale unei generaţii : în spatele unui platonism de comandă ele ofereau un excelent dozaj între simţul comun şi simţul profund al existenţei, folosind arta inimitabilă a nuanţei impresioniste în analiza elegantă şi superficială a problemelor spiritului şi inimii...

Folosind o tehnică brută, în care totul e mai sec şi mai rigid, William Faulkner a adus la rîndul său romanul în situaţia de a juxtapune cîteva conştiinţe, cîteva monologuri interioare. Coincidenţă frapantă, deoarece impresionismul englez n-a avut nici o influenţă asupra lui Faulkner, iar Faulkner n-a putut influenţa impresionismul englez.

BRUTALITATEA CONŞTIINŢELOR : FAULKNER

Şi el, dar într-o lume mai puţin rafinată, elementară, brutală — cea a „albilor săraci[11] din Sud, a epavelor, a degeneraţilor — într-o lume plină de complexe şi de violenţe, şi el a creat un roman descentrat, unde totul se joacă pe mai multe planuri, dar unde nu mai există planul cititorului, optica *oferită cititorului:* îi revine acestuia din urmă sarcina de a se regăsi în notaţiile succesive care exprimă viaţa profundă, viaţa informă a mai multor conştiinţe juxtapuse. Astfel, în *Zgomotul şi furia* — precum, mai tîrziu, Sartre în *Răgazul* — o succesiune de fraze nu exprimă o realitate omogenă, coerentă, reexplicată de un povestitor, ci notaţii diverse, *pe mai multe planuri;* eşti introdus în conştiinţa unui personaj, dar această conştiinţă este confuză, în ea pătrund curente străine, trecutul se amestecă cu prezentul, frazele se întrerup câteodată pentru a reîncepe cu un alt ritm şi pe o altă temă : „La noi, spre sfîrşitul lui august sînt zile asemănătoare, un aer atît de bun, atît de viu, cu ceva trist, nostalgic, familiar. Omul este suma experienţelor sale climaterice, spunea tata. Omul, sumă a ceea ce avem (...). Dorinţă şi pulbere : situaţia unui jucător făcut pat. *Acum însă ştiu că sînt moartă şi-o spun.*

Atunci de ce să mai ascultăm, am putea să fugim, tu Benjy şi cu mine, acolo unde nu ne-ar mai cunoaşte nimeni, unde bogheiul era tras de un cal alb ale cărui copite tropăiau în pulberea fină. Arachneene, roţile lăsau să se audă un murmur sec şi delicat.“ [XCVI] Peste putinţă aproape să faci o deosebire între gîndurile prezente ale personajului, amintirile sale şi cuvintele unui alt personaj.

Ce urmăreşte acest procedeu ? Mai întîi să împingă cititorul în modul cel mai direct în chiar conştiinţa eroului, să-1 facă să simtă, de asemenea, pe trei planuri deodată (aşa cum o face, deseori, fără să-şi dea seama, conştiinţa), şi nu urmînd linia prea lesnicioasă a unei

analize. Desigur, impresia e derutantă. Dar, în definitiv, putem compara aceste tentative cu procedeele optice

XCVI William Faulkner: *The Sotind and the Fury.*

care încearcă să creeze iluzia celei de a treia dimensiuni prin vedere binoculară.

Chiar limbajul suferă deformări pentru a exprima conştiinţa în ceea ce are ea neformulat. Cînd este redat monologul interior al idiotului Benjy, textul îşi pierde, evident, sintaxa şi valoarea sa de discurs, pentru a deveni nearticulat, făcînd din cuvînt „un fel de echivalent verbal al imaginii".

X
* *

De obicei, prin influenţa exercitată de „romanul american" se explică romanul „bilanţ al conştiinţei" cu fraze întretăiate, monologuri lăuntrice, pasaje în cursive, aşa cum îl găsim, după 1944, la Sartre, la Nathalie Sarraute şi în ultimă instanţă în ceea ce se cheamă şcoala „noului roman". Am văzut că aceasta înseamnă a nu ţine seama de influenţa impresionismului englez şi, îndeosebi, de Virginia Woolf.

în orice caz, se impune o nouă viziune romanescă, cea în care expresia obiectivă (descriere, povestire) se împleteşte cu transcripţia *directă* a conştiinţei personajului ; de data aceasta nu sub forma analizei, ci sub forma limbajului interior. în *Drumul spre Flandra* (1960), Claude Simon proiectează faptele obiective din rumegă- tura aproape amorfă a unei conştiinţe-martor, fapt care îl sileşte deseori să telescopeze frazele : „Ţinea o scrisoare în mînă ridică ochii mă privi apoi din nou scrisoarea pe urmă iar eu". Suprimarea punctuaţiei şi juxtapunerea faptelor, *fără propoziţiuni subordonate,* trebuie să creeze impresia unui real trăit clipă de clipă, fără logică şi deci fără sintaxă. Domină apoi senzaţia transmisă direct : „...în spatele lui puteam vedea cum vin şi trec petele roşii acaju ocru ale cailor minaţi spre

adăpătoare, nămolul era atît de adînc că te cufundai în

el pînă la glezne dar îmi amintesc că peste noapte dădu un îngheţ fără veste iar Wack intră în odaie cu cafeaua spunînd : «Clinii au mînoat noroiul», nu mai auzisem niciodată expresia, mi se părea că văd cîinii (...) mestecînd noroiul negru în tenebrele nopţii (...) ; acum era cenuşiu iar noi ne suceam picioarele alergînd ...“ [XCVII] Pentru a evoca succesiunea rapidă a jumătăţilor de gînduri ale conştiinţei, Claude Simon foloseşte aci sintaxa unui analfabet... în dorinţa lui de a surprinde realul înainte ca acesta să se transforme în discurs şi în povestire, romanul ajunge, în detalii şi în stil, la transcripţia directă în *limbaj elementar,* aşa cum putea fi ea găsită şi mai înainte în unele pasaje din Virginia Woolf şi în toate romanele lui Faulkner.

Acelaşi procedeu, care, adesea, este cel al lui Dos Passos, îl folosea Sartre în *Căile libertăţii,* uneori sub aceeaşi formă brutală, alteori într-o formă îndulcită, îi vom simţi forţa şi interesul, sub forma sa îndulcită, în unele pasaje din *Cu moartea-n suflet,* unde textul capătă relief datorită *amestecului* de notaţii obiective şi notaţii mai directe, mai senzoriale (pe care le subliniem). înregistrarea faptelor se împleteşte astfel cu lirismul obscur al conştiinţei, în acel moment al romanului în care Mathieu, soldat dezarmat în 1940, aşteaptă să fie făcut prizonier : „Cerul era roşu ; pe pămînt se lăsase o răcoare albastră. Sub palmele şi bucile sale, Mathieu simţea viaţa încîlcită a ierbii, a insectelor şi a pămîntului, mare claie de păr aspru şi plin de păduchi ; *era neliniştea goală lipită de palmele sale.* Imobilizaţi ! Milioane de oameni pironiţi între Vosgi şi Rin de imposibilitatea de a fi om ; această pădure plată le va supravieţui, ca şi cum în lume n-ai putea dăinui decît dacă eşti privelişte sau cîmpie sau nu mai ştiu ce ubi-

XCVII Claude Simon: *La Rotite des Flandres,* Ed. de Minuit, 1960, p. 9.

cuitate impersonală. Sub palme *iarba era ispititoare ca o sinucidere; iarba ca şi noaptea pe care o zdrobea de sol şi gîndurile captive ce alergau cu burta la pămînt in această noapte* şi păianjenul ăsta care după ce se legănă lingă gheată, îşi îndoi brusc toate labele-i imense şi dispăru.[141]

Alteori, reflexiile conştiinţei (între paranteze) alternează cu stilul simplei notaţii, ca în această intrare în bar :

„ — Bună ziua, domnule Boris, spuse patronul.

— Bună ziua, patroane, spuse Boris. Dă-mi un rom alb.

(Simţea că pluteşte. Gîndea că va bea două romuri albe, îşi va fuma pipa, apoi, pe la unsprezece, îşi va oferi un sandviş cu salam, pe la miezul nopţii va pleca s-o caute -pe Lola). Patronul se plecă asupră-i şi-i umplu paharul.[44 2]

Există toate gradaţiile, între romanul-învestigare estetică sau roma nul-tehnică agresivă sau romanul în care arta impresionistă a „cufundării în conştiinţă[44] nu se exprimă în aparenţă prin mijloace prea deosebite de cele pe care le folosea romanul tradiţional. De la arta aproape victoriană a lui Henry James în 1900 la arta intransigentă a lui Claude Simon în 1962, trecînd prin sensibilitatea estetizantă şi bîntuită de nelinişti a Virginiei Woolf, prin transcripţiile brutale ale lui Faulkner, prin amestecul de obiectivitate şi de lirism al lui Sartre, se manifestă totuşi nevoia de a introduce, în expresia romanescă, în registrul de *tonalităţi* de care dispune romanul, o *voce* nouă : vocea conştiinţei, înregistrată direct.

[1] Jean-Paul Sartre: *La* *Mort dans l'âme,* Gallimard, 1947, 131.

[2] Jean-Paul .Sartre : *Sursis,* Gallimand, 1945, p.

214.

CĂTRE O LUME A POEZIEI

Şi n-a fost aceasta, la impresionişti şi succesorii lor, o invenţie vană şi o sofisticare inutilă. Deoarece ei simţeau că între *povestirea* tradiţională şi misterul realităţii, arta convenţională a povestitorului a introdus o convenţie. A încerca să scapi de această convenţie prin mijloace mai mult sau mai puţin eficace, înseamnă a dovedi că *materia* romanului nu reprezintă numai ceea ee uşurinţa în exprimare şi talentul literar al unui bun povestitor poate capta şi întemniţa, ci şi o lume indescifrabilă, eterogenă, lirică şi secretă : cea care a fost şi mai este încă lumea poeziei.

CUCERIREA ADINCIMII

Romancierul-artist: Proust memorialistul. — Căutarea realităţii dinţii, un nou material al romanului, esenţe şi aparenţe la Proust. — Un roman alchimic : chintesenţă a emoţiilor pierdute.

O lume eterogenă: romanul „adincimii“. — Muşii şi Omul fără calităţi, *substanţa inepuizabilă a vieţii. — D. H. Lawrence. — Estetismul lui L. Durrell şi* Cvartetul din Alexandria, o *epopee senzorială. — Patosul în stare pură.*

Jjjxistă deci, dincolo de povestirile oamenilor şi de biografia lor oficială, o realitate greu de surprins, familiară însă, de vreme ce anumite clipe ale vieţii o dezvăluie. Este acea inefabilă experienţă trăită, acea veşnică materie în mişcare alcătuită din toate senzaţiile noastre, toate întîlnirile, din poezia clipelor pierdute şi din destinul nevăzut : aspectul pe care-1 capătă viaţa cînd, în loc de a o povesti, o simţi sau o cugeţi, şi cînd îi încredinţezi artei misiunea de a o exprima. Opera de artă este atunci „lupta între faptele propuse de realitate şi realitatea ideală“ *.

A extrage realitatea ideală din „faptele propuse[XCVIII]’ a devenit arta unui anume roman care s-a instituit în jurul anului 1925 cu Proust, Joyce, Muşii, Virginia Woolf, Kafka. După primul volum din *In căutarea timpului pierdut* (1913), în decursul unui deceniu apar operele capitale ce îndepărtează romanul de suprafaţa vieţii şi marchează cufundarea lui în adîncuri. *Ulise* de Joyce (1922), *Garden-party* de K. Mansfield (1922),

XCVIII Andre Gide; *Les Faux-Monnayeurs,* Gallimard, 1925, p. 240.

Doamna Dalloway de Virginia Woolf (1925). *Procesul* lui Kafka, început în 1913, este publicat, neterminat, în 1925. Muşii începuse *Omul fără însuşiri* al cărui prim volum va apărea în 1931, Hermann Broch publică primul volum din *Somnambulii* în 1928. în afară de anglo-saxoni, nu se observă influenţe reciproce. Proust, Kafka, Joyce, Muşii sânt nişte izolaţi. Ei inventează simultan, fiecare în felul său, romanul care scapă viziunii comune şi convenţiilor povestirii ; simultan, ei explorează materia existenţei cu ochi noi.



Romancierul devine, în sfîrşit, un artist. El încetează a mai face concurenţă istoriei, stării civile, anecdotei, pentru a câştiga o viziune aparte asupra lumii, egală cu cea a pictorului sau a sculptorului. Precum pictorul vede în culori, sculptorul în volume, romancierul este cel chemat să vadă în *impresii trăite* — şi anume în ceea ce psihologul numeşte „fapte de conştiinţă[11].

Romanul-artist smulge atunci poeziei o lume, cea a senzaţiilor : aceste senzaţii pe care nu le dispreţuiau confesiunea, povestirea intimă, romanul poetic, dar pe care le transformau în discurs psihologic, şi, înainte de toate, le subordonau unei istorii, unei anecdote, „unui roman". A privi realitatea numai prin prisma impresiilor este o descoperire făcută de Proust. N-o lăuda el oare pe doamna de Săvigne, tocmai pentru că *„ne prezintă lucrurile în ordinea percepţiilor noastre,* în loc de a le explica mai întîi prin cauza lor ?“ [XCIX]

Marea operă a lui Proust pare, de altfel, la prima vedere, o lungă cronică mondenă împletită cu biografia povestitorului. Marile momente sînt lungi, compacte şi este nevoie de o soluţie de continuitate între dife-

XCIX Marcel Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleur,* Galli- mard, 1919, vod. II, p. 68.

ritele tomuri pentru a le separa, pentru a face să înainteze timpul povestirii : copilăria unui băiat nervos la Combray, personajul Swann care se conturează din relaţiile părinţilor săi, prezenţa solemnă, pe de altă parte, a familiei de Guermantes. Fără veste, istoria dragostei dintre Swann şi Odette de Crecy, povestită la persoana a treia, ne îndepărtează de narator îngăduindu-ne să facem să „treacă" timpul. Marcel se iveşte din nou în *La umbra fetelor în floare,* adolescent îndrăgostit de mica Gilberte Swann, cu care se joacă în Champs-Elysees. Pe urmă vacanţele la Balbec, tinerele fete, o primă apariţie a lui Saint-Loup, a lui Charlus. Începînd cu *Guermantes,* Marcel este adult, totul se petrece la Paris, cu viaţa lui mondenă, saloane, Ver- durin, Guermantes, Cottard. Din această perioadă se desprind două „masive[11] ale iubirii : Sodoma şi Gomora, şi lunga aventură a autorului cu Albertine. în sfîrşit, în cea din urmă carte, *Timpul regăsit,* o ultimă trecere în revistă a personajelor, îmbătrînite, în timpul războiului.

Parcă citim nişte *Memorii,* aşa cum se scriau la sfîrşitul secolului al XVII-lea. Totuşi, cum se întîmplă uneori în *Memorii,* trecutul este reamintit în ciorchine, în mai multe straturi prin mijlocirea unor evenimente mai puţin trecute, jucînd fără încetare între trecut şi trecutul anterior : „Trecuseră mulţi ani de cînd, din amintirea pe care mi-o lăsase Combrayul, tot ce nu era teatru şi drama culcării mele nu mai exista pentru mine, cînd, într-o zi de iarnă, întorcîndu-mă acasă, mama, văzînd că mi-e frig, îmi propuse, împotriva obiceiului meu, să beau puţin ceai...“ [C]

Aţi recunoscut, desigur, faimosul pasaj al madeleinei, prima din „iluminările[11] unde se exercită magia amintirii, în care două clipe separate prin ani de uitare ajung să fie magic reunite într-o impresie născută fără veste... Ultima iluminare va fi clipa în care, în 1916,

C Marcel Proust, *Swann,* trad. cit., p. 38.

un pas fals în curtea Guermanţilor îi reaminteşte dintr-o dată lui Marcel impresia avută cu 12 ani mai înainte, pe dalele inegale ale pieţei San-Marco din Veneţia.

Punînd accentul pe anume miracole sensibile ale amintirii — pentru ca o clipă trecută să ne fie fulgurant restituită — încredinţând artei privilegiul de a reînnoi şi fixa acest miracol şi de a regăsi esenţa atemporală a evenimentelor, *In căutarea timpului pierdut* oferă limpede semnificaţia platonică, în esenţă, pe care Proust i-o dădea... Dar *materialul* folosit de el şi *optica sa romanescă* nu se confundă cu această „plăcere mnemotehnică" luată aa un absolut. Extazul atemporal nu apare aci decît în momente anume, la porunca autorului. Dacă omitem importanţa teoretică pe care Proust voia să i-o confere, ea se confundă, în ţesătura romanescă, cu o artă proustiană mai constantă : arta de a regăsi realitatea prin intermediul culorii impresiilor.

Arta găseşte aci un alt *material,* pe care îl folosise numai poezia, dar într-un mod mai solemn : conştiinţa însăşi a fiinţei vii. Căci, în timp ce o povestire obişnuită ajungea la conştiinţă prin mijlocirea faptelor, Proust nu vrea să ajungă la fapte — inevitabile într-o povestire decît prin intermediul conştiinţei. El nu adaugă, asemeni abatelui Prevost, lui Balzac sau Fromen- tin, unei aventuri date adevărul sentimentelor. De la sentimente însă, înainte chiar ca ele să devină sentimente, pleacă Proust pentru a crea istoria, aventura...

A restitui *impresiei* adevărul ei primordial. Căci nu ne sinchisim de impresiile pe care le avem : ne grăbim a le interpreta, pentru a le explica nouă-înşine sau altuia : iată cum începe minciuna romanescă. Dimpotrivă, în spatele explicaţiilor, Proust caută realitatea primordială, lucrul *simţit* în adevărul său iniţial şi pe cîrt se pare absolut. Dificilă artă aceea de a reînvăţa să simţi din plin : fiind cea dintîi, senzaţia este cea mai iute uitată, deformată, ofilită. Şi pe urmă trebuie să păcăleşti spiritul, să-1 surprinzi, pentru a reveni la intuiţia primordială. Aşa e, de pildă, copilul din Combray al cărui suflet se umple de plăcere contemplînd.

O NOUA MATERIE ROMANESCA

o tufă de răsură, fără a-şi da pe deplin seama de esenţa pe care o reprezintă ea în calitate de senzaţie : „Degeaba rămîneam în faţa răsurii pentru a respira, a aduce în faţa gradului meu oare nu ştia ce trebuia să facă, a pierde, a regăsi nevăzuta şi constanta sa mireasmă (...) ea-mi oferea nedefinit acelaşi farmec de o inepuizabilă bogăţie, dar fără a mă lăsa să continui a adînci, ca melodiile pe care le cînţi a suta oară la rînd fără a coborî mai mult în taina lor. *Mă-ntorsei pentru o clipă cu spatele la ea,* pentru a o cuprinde apoi cu forţe proaspete. Urmăream cu privirea, pînă la taluzul care, în spatele gardului viu, urca în pantă bruscă spre cîmp, cîte-o floare de mac răzleţită (...) Reveneam apoi în faţa răsurilor mele precum în faţa acelor capodopere despre care credem că le vom putea vedea mai bine încetînd a le privi pentru o clipă...“ [CI]

Fermecat, băiatul va căuta acolo cu disperare un adevăr care nu se află nici în răsură, nici în el însuşi, ci în *senzaţia* care reprezintă raportul dintre ei. Există un adevăr superior omului, superior lucrurilor, făcut din armoniile şi raporturile lor : materie în întregime nouă pentru roman, care pînă acum *separa* lucrurile şi oamenii în loc de a voi să le surprindă comuniunea. Chiar „noul roman", începînd din 1950, va pleca de la o intenţie apropiată : a găsi, pe calea unei reveniri, după o lentă şi minuţioasă observaţie, raporturi necunoscute între oameni şi lucruri, un fel de „pentacluri", „reţeaua" care, pusă deasupra unui ansamblu, îi dezvăluie sensul ascuns.

Cu ajutorul impresiilor redevenite ele însele, redate propriului lor absolut, să creezi din nou aluatul lumii... Mai mult decît o alchimie a memoriei, *In căutarea timpului pierdut* constituie o chimie a impresiilor, chimie al cărei scop este chintesenţa vieţii. Există impresii absolute, ca aceea a madeleinei muiate în ceai. Există

CI Miarcel Proust: A *l'ombre des jeunes filles en fleurs,* voi. I, p. 78.

de asemenea un efort menit a găsi plenitudinea impresiei : cînd Marcel o aude pentru prima oară pe Berma, el nu ştie încă să-i guste arta. Despărţit de Gilberte el se gîndeşte că o scrisoare de la ea nu-i va mai trezi o impresie vie : „Dorinţele noastre interferează şi, în confuzia existenţei, se întîmplă rareori ca o fericire să se aşeze perfect peste dorinţa care a chemat-o“.[CII] [CIII] Spiritul, amintirea, uitarea transformă realul : „Să ne gîndim la turiştii care sînt entuziasmaţi de frumuseţea unei călătorii făcute, deşi zi de zi nu simţiseră decît plictiseală[112] Potrivit cu ceea ce va fi pedant numit *alteritate,* omul, întotdeauna diferit de el însuşi, nu poate face să coincidă două elemente ale lumii sale magice şi reale, fiind luat întotdeauna prin surprindere de către schimbări ori hazard : „Dar... cînd ajungeam în Champs-Elysees — unde înainte de toate mă duceam sămi confrunt dragostea, ca să o fac să sufere îndreptările necesare cauzei sale vii, independente de mine — îndată ce eram în prezenţa acelei Gilberte Swann (...) totul se petrecea cît ai clipi ca şi cum ea şi fetiţa care era obiectul visurilor mele ar fi fost două fiinţe diferite[11] [CIV].

Nu reuşim să regăsim esenţele sub aparenţe. Arta va fi aceea care-şi va propune să purifice impresia pînă la a o face *esenţială* şi nu accidentală. Anumite impresii devin simbolice, ca, de pildă, crizantema în relaţia dintre Odette şi Swann. Altele, pe care arta le-a şi luat în circă, transmit imediat valoarea lor ideativă, ca faimoasa „mică frază[11] muzicală din sonata lui Vinteuil.

Precum arta muzicală aci ori arta culorilor în altă parte, arta literară a impresiilor trăite, readuse la puritatea lor esenţială, trebuie să „capteze şi să facă vizibil[11] adevărul secund, ascuns în viaţa trăită. Alchimie savantă, căci desigur nu-i de ajuns să evoci pur şi simplu impre-

CII *Ibidem,* p. 78.
CIII *Ibidem,* p. 69.
CIV[1] Marcel Proust: *Swann,* trad. cit., p. 355.

siile, şi nici chiar să le restitui şi să le „redai" — tot aşa cum nu-i de ajuns pentru a picta, să reproduci culorile modelului. Efortul artei oonstă în a regăsi o realitate, slujindu-se de culori, de sunete, sau de impresii : plecând de la senzaţii, fragile şi prea iute ofilite, să recompună viaţa în plenitudinea sa reală, mai limpede decât dacă ar fi fost trăită şi imediat uitată.

*
* *

Iată o altă lume decît cea spre care ne conducea Balzac. Mai bogată decît cea a lui Balzac, cel puţin virtual ; orice s-ar crede despre Balzac şi despre Proust, arta de tip proustian oferă mai multe combinaţii posibile. Arta balzaciană foloseşte combinaţii logice şi sociale, infinite în principiu, dar care se reduc la un anumit număr de probleme tip (cariera unui ambiţios, falimentul unui comerciant). Arta proustiană nu este interesată decît de excepţie, de ceea ce nu poate fi „tipizat". Romanul balzacian oferă cititorului o schemă, o istorie ; romanul proustian oferă inepuizabilele nuanţe ale senzaţiilor noastre ce pot fi întotdeauna reînnoite. Şi cine ar putea spune că un gard din tufe de răsură, cu impresia de neşters, neîncetat recurentă, pe care a provocat-o, nu preţuieşte mai mult într-o conştiinţă omenească, decât cine ştie ce etapă din „cariera" oficială şi socială a unui individ ? Ne place oare mai mult ca, înainte de a adormi, să recapitulăm, ca momente esenţiale ale amintirilor noastre, o povestire obiectivă, socială şi balzaciană a vieţii noastre, sau o succesiune de imagini mai puţin importante, un crîng în floare, gestul unei fete ?

„Uneori, nu se ştie de ce, intrînd într-o casă, într-o odaie, sau atingînd obiectul cel mai neînsemnat, te opreşti, alarmat, ca pierdut. Dintr-o dată, s-a întâmplat ceva, ceva extraordinar, care scapă analizei, conştiinţei ; s-a declanşat un dedic ascuns şi părăseşti lumea aceasta pentru o alta, ba chiar propriu-ţi suflet pentru un altul (...). S-a prăbuşit un perete şi iată-ne într-un

fel de prăpastie, cu neputinţă de situat imediat, dar cu un vag sentiment de «lucru ştiut». “ [CV] Nu-i vorba aci de o experienţă excepţională, ci de acele impresii, cele mai vii pe care le încercăm în viaţă, care depind totuşi de atît de puţine lucruri.

Dacă ar trebui să ne povestim viaţa într-un „roman[1]*, n-am ţine seama de ele. „Scenele’[1] pe care memoria noastră le-a reţinut cel mai bine sînt amintiri în principiu „neînsemnate[11] pentru altcineva, şi care nu fac parte din *curriculum vitae.* Imagini care au un sens pentru noi fără ca, de altfel, să ştim ce sens anume...

Altădată poezia era cea care se hrănea cu ele... Dar romanul a preluat, de la simbolism, unele ambiţii ale poeziei şi. în cadrul lor, una esenţială : a da emoţiilor semnificaţia lor totală, a transforma emoţia în adevăr cosmic.

Căci Proust, Virginia Woolf sau Lawrence Durrell, *pleacă* de la o emoţie pentru a crea o operă romanescă. Ingeniozitatea şi sensibilitatea lui Prevost culminau în istoria emoţionantă a lui Manon. Dimpotrivă, Proust şi Durrell devin artişti datorită emoţiilor lor. Ei creează *pornind,* de la emoţie şi nu *mergînd* către ea. Intenţia romancierului nu mai e atît de necizelată, dar nici atît de seducătoare. Căci e lesne să emoţionezi şi chiar să scrii un roman tulburător. Dar nu-i vorba aci de dibăcie, de artificiu, de meserie ? Şi nu-i oare mai sincer să fii mai întîi emoţionat şi abia pe urmă să scrii ? *In căutarea timpului pierdut* şi *Cvartetul din Alexandria* sînt opere mai puţin emoţionante decît *Mica Fadette* şi tocmai de aceea sînt ele opere de artă... într-un domeniu vecin, arta sulpiciană este cea care emoţionează, dar sculptura gotică se află dincolo de emoţie...

*

¥¥

Imaginaţia să nu pornească de la o povestire convenţională „gata făcută[11], în oare autorul explică totul,

CV Marcel Jouhandeau: *Memorial* I, Gallimard, 1948, p. II.

iată noua exigenţă. Cartea trebuie si fie o capcană şi o enigmă pentru cititor, lui revenlndu-i interpretarea. Nenumăratele romane semnate de Miee Ivy Compton-Burnett, al căror subiect revine, întotdeauna, **implacabil** la micile drame ale familiei **engieae,** atroce **şi pline** de cruzime, sînt in întregime alcătuite dfc> *conversaţii.* Un fiu, o mamă, un soţ, nişte **veri,** oare nu se **suferă,** se întîlnesc şi-şi vorbesc... Cititorului li revine **sarcina** de *a ghici,* dincolo de dialoguri, gînduxile anfirm*, ciuda, neruşinarea... Iar din această exigenţă CBre-i este im-pusă, cititorul reţine senzaţia că pătrunde fastr-o lume care nu este în întregime descifrabilă, Intr-un mivers în care *există mai multe niveluri de înţelegere a subiectului* şi in care dăinuie şi se adlnceşte ambiguitatea însăşi a vieţii, cu densitatea şi taina **ei.**

Cu Proust şi cu romancierii engieo, secolul al XX-lea a descoperit că realitatea romanescă, asanam lumii fizice de altfel, nu este uniformă şi nu ascultă peste tot de aceleaşi legi. Ea are mai multe straturi şi ;totul depinde de „secţiunea" aleasă, de instrumentate folosite pentru a o explora şi interpreta. „Punctul de **vedere“** al observatorului — sau al artistului — este *mai important decît realitatea obiectivă pe care* o *observă.* **Po**trivit postulatului său iniţial, vom descoperi universuri cu totul diferite... tot aşa cum un chimist, un biolog, un fizician vor face nişte descrieri ale unei **picături de** apă sau ale unei stele, care n-au nimic comun. S-ar părea că „materialul[1]* n-are nici o însemnătate, ci numai *felul în care e studiat.* Şi nu-i vorba ad de **vreo „fan**tezie literară'[1] deoarece şi „ştiinţele exscte** sînt de aceeaşi părere...

Păcat că nu-i putem constrînge pe Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Ivy **Compton-Bumett,** Bernanos, Graham Greene, Peter Cheyney şi Michel Butor să trateze acelaşi subiect, formulat fn două pagini sinoptice, asupra unei intrigi vag pdhcfogfc» **şi** poliţiste, de care nici unul nu e străin ; **după** ***Prizoniera*** şi *Ceea ce ştia Maisie,* fiecare a scris cărţi ce posedă acest îndoit caracter.

ROMANUL ADINCIMn

Ne putem însă imagina următoarea experienţă ideală : folosind aceeaşi ***intrigă,*** precisă şi amănunţită, ei ar construi opere fără nici o înrudire... Unii se vor grăbi să vorbească despre ^personalitatea" fiecărui scriitor. Cu- vîntul aminteşte de. „virtutea dormitivă“... Racine şi Pradony seu Hacine. şi Comeille, au scris tragedii marcate de personalităţile lor. *Făceau însă parte din aceeaşi lume, 'Vădind aceeaşi tehnică.* Tratind acelaşi subiect, Balzac şi* Hugo «.sînt . Balzac şi Hugo, dar Parisul lor rămîne acelaşi .Paris..? ■

Dacă noua lume 'romanescă depinde într-o mai mare măsură, de ,personalitatea “ romancierului, aceasta nu se datoreşte anei sensibilităţi ciudate, care ar face din fiece scriitor o mică lume aberantă, ci faptului că fiecare din ei, rămînînd artist, este un tehnician cu metode proprii şi, în acest cosmos cu legi multiple şi ireductibile între «ele, pe‘.care romanul trebuie să-1 studieze, a învăţat să. urmărească un clivaj anume, o anume direcţie de investigare pe oare o ştie numai el.

In extremis,. putem afirma că forma populară a „noului roman" in secolul al XX-lea este romanul poliţist. Acest -roman de. asemenea, la un mod mai schematic, • oferi o realitate a cărei interpretare nu este dinainte dată, 'iar- plăcerea stă în a căuta un adevăr pe care totul. contribuie ca să-1 ascundă. Singura deosebire este că această •enigmă, destul de simplistă, va fi rezolvată negru[1] pe alb. în ultimele pagini, în timp ce în ^omanul adîntimiil[1] ea rămîne un strat inaccesibil pe care comentariul>;analiza, explicaţiile date de autor nu îl vor epuiza-niciodată ; o împletitură de mistere destinată a rămîne aşa, abia extinsă uneori, prin meditaţie, în conştiinţa cititorului...

*

Bucuria- şi doanaa romanului nasc din faptul că realitatea este inepuizabilă. Şi de fiecare dată cînd un romancier sau o generaţie de romancieri îşi dau seama de

aceasta, invenţia romanescă descoperă o lume nouă. Romanul secolului al XlX-lea s-a născut în clipa în care Balzac şi foiletoniştii au căpătat conştiinţa acestei imensităţi.

Cu aproape un secol mai tîrziu, Proust şi impresioniştii, Muşii şi Joyce au descoperit imensitatea *calitativă,* extensia realităţii şi a creaţiei romaneşti în *diferenţa de niveluri ale adevărului.* întîrziată de împrejurări, lent dospită, neterminată, opera lui Robert Muşii face bilanţul acestei bogate ambiguităţi a vieţii, opusă sărăciei destinelor individuale. In această lungă şi zeflemistă cronică, aproape disperată, care este *Omul fără însuşiri,* fiecare personaj îşi are coerenţa sa proprie, dar unitatea, personalitatea, neliniştea sa nu mai contează într-o totalitate cu deschidere în vid... Arta lui Muşii stă în angoasa acelor oameni care se judecă în van unii pe alţii, fiecare epuizîndu-se pentru a se afirma, fără a ajunge s-o facă vreodată.

Aventurile individuale, întotdeauna banale, repetate fără noimă se risipesc în faţa muzicii difuze, acute, neho- tărîte, pe care o generează manejul lumii în care spiritul se zbate zadarnic : „Nu se putea nega faptul că în această nouă epocă există o circulaţie sporită a gîndirii şi a experienţelor. Arnheim îşi închipuia creierul epocii înlocuit de un sistem al cererii şi ofertei, ginditorul laborios — de comerciantul suveran ; el se bucura fără voie de spectacolul surprinzător al *unei uriaşe producţii de experienţe trăite* asociindu-se şi disociindu-se în cea mai deplină libertate, un fel de puding nervos, a cărei fiece parte era cuprinsă de tremur la cea mai vagă clătinare, un tam-tam gigantic pe care era de ajuns să-1 atingi ca să scoţi nesfârşite rezonanţe"

Personajul esenţial al cărţii este deci „viaţa" ; „Viaţa gîndeşte, ca să spunem aşa, «în jurul» omului şi, dansînd doar, îi creează asociaţii pe care este, în mod penibil, nevoit a le culege, fără a obţine acel miraculos efect al

* Robert Muşii: *Der Mann ohne Eigenschaften.*

caleidoscopului, de îndată ce recurge la raţiune."[CVI] Povestirea face acum parte din dezordinea ironică a vieţii, nu din logica unei aventuri omeneşti, bine determinate. Nu-i de loc sigur însă că în acest dans fantasmagoric al „vieţii" din jurul omului se exprimă un gînd al lui Muşii, deoarece inteligentele cugetări pe care le face asupra artei sale de romancier, le pune pe seama — ironie demnă de Huxley — unui om de afaceri care începe să viseze : „Deci, vibrînd pînă la cele 20 de extremităţi ale degetelor sale, Amheim medita ca un om de afaceri asupra liberei circulaţii intelectuale şi fizice din vremile ce vor veni..." [CVII]

Şi totuşi, în această viaţă care scaldă şi inspiră reveria artistică, în pofida ironiilor lui Muşii, recunoaştem acel eter intermediar între om şi existenţă, care este timpul proustian, alcătuit din „facultatea de a impregna o serie de evenimente cu o emoţie inexplicabilă şi covîrşitoare". Ce ne pasă dacă, şiret, Muşii adaugă : „Dar asta numai atunci cînd ai 16 ani şi mergi la şcoală"[CVIII]. Căci în spatele vidului personajelor sale, păpuşi ale unei comedii nervoase, se străvede de asemenea, fără speranţă de altfel, nostalgia „timpului pierdut", această dragoste îndepărtată şi ascunsă pe care omul hărţuit o păstrează pentru substanţa irefutabilă şi inepuizabilă a vieţii. „Noaptea, gîndurile curg fie în plină lumină, fie răzbătînd prin somn, precum apele în Karst şi, de cum se iveau pentru o clipă, oalme, Diotima încerca sentimentul că a visat doar clipele precedente (...). Nu mai rămîneau, intr-adevăr, 'altceva decît misterele ultime, eterna nostalgie a sufletului. Moralitatea nu rezidă în ceea ce făptuieşte. Ea nu se află în mişcările conştiinţei, nici în cele ale pasiunii. înseşi pasiunile nu sînt altceva decît *un pic de zgomot in jurul sufletului nostru.* Poţi cîştiga sau pierde regate întregi, sufletul nu se va clinti,

D. H. LAWRENCE

CVI *Ibidem.*
CVII[1] *Ibidem.*
CVIII’ *Ibidem.*

nu poţi face nimic pentru a-ţi atinge destinul; doar cîteodată el urcă din adâncurile fiinţei, calm, cotidian, ca un cîntec al sferelor.“[CIX] Muşii continuă să fie ironic, bătîndu-şi, şi aci, joc de Diotima şi de frumoasele sale stări sufleteşti. Şi totuşi Ulrich şi chiar Muşii, asemeni Diotimei, visează acest *quietism.* Ca la Proust, complexitatea infinită a vieţii, trăite, retrăite, totalizate, este •*altceva* decît banala anecdotă sau meschina grijă a unei aventuri precise : substanţa romanului nu este o *istorie,* cu premisele, criza, deznodământul ei, o mică istorie izolată şi scîlciată. Ea este zumzetul acela de licurici *pe care-l* nasc sute şi sute de mii de mici povestiri sau episoade : viaţa, atît de săracă a unui individ, cu neliniştile şi maniile sale, dar atît de bogată, consolatoare sau deznădăjduită, in multiplicitatea sa globală.

Viaţa profundă şi stufoasă, la nivelul la care pasiunile încetează a se mai opune intelectului, a fost cântată îndelung de David Herbert Lawrence în *Amanţi şi fii* (1913), *Şarpele cu pene* (1926) *Amantul doamnei Chatterley* (1928). Aceste cărţi seamănă cu nişte păduri : dialoguri lente, curbă crescândă a sentimentelor alimentate de sexualitate, gust prelungit, interminabil ca un amurg văratic, pentru acel patetism în care exacerbarea simţurilor naşte iluzia că ai pătruns într-o altă lume. Realitatea romanescă nu stă, nici aci, în intrigă : ea este forţa vitală din care-şi trage seva o anume ardoare ce animă personajele ; gustul pentru sînge, pentru dragoste, 'pentru actele carnale, confuzia vieţii luată cu dragoste drept materie originară...

După 1950, într-o perioadă în care predomină romanul anecdotic, opera densă şi parfumată a lui Lawrence Durrell se impune brusc ca o succesoare a lui

ESTETISMUL LUI L. DURRELL

CIX *Ibidem.*

D. H. Lawrence, Henry James şi Robert Muşii. *Cvartetul din Alexandria (Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)* declanşează o simfonie anglo-levantină in care romanul se pierde şi se regăseşte, ca o puternică temă orchestrală, în propria sa stratificare, în jocurile timpului, pateticii şi artei. Decorul este admirabil ales, singurul posibil pentru această vreme de după război, care a pierdut simţul pitorescului feeric, nostalgic, greu : Alexandria dinainte şi din timpul războiului. Un oraş cosmopolit încă, dar care a încetat să existe ca atare, păstrînd un gust rău al „timpului pierdut[14]. Cerul implacabil, răcoarea serii uneori, palmierii oficiali ai bulevardelor rectilinii, strada Fuad unde-şi dau întîlnire aventura, eleganţa şi *bluff-ul* cosmopoliţilor pe care lumea i-a trimis aci, în acest ultim *palace* al planetei, cu arborii lui de zinc. Atmosferă putredă, fără nici o decadenţă, dar cu mult spirit, într-o lume care priveşte cum trec marii barbari fără culoare...

Acolo, un scriitor, povestitorul Darley, neverosimilul filozof Pursewarden, levantini şi evrei, Nessim şi Balthazar, inevitabilul francez grotesc din străinătăţi. Pombal, un ambasador, Mountolive şi trei femei, Justine, Me- lissa şi Clea. Ne amintim de Şanhaiul lui Clappique, din *Condiţia umană,* ca un sens al pitorescului local de care nu s-ar lepăda Claude Farrere ; pe scurt, o lume artificială, caldă încă de inteligenţă, de hazard, de senzualitate : ultima şansă pe care au avut-o albii de a întemeia o colonie unde spiritul vieţii să preţuiască mai mult decît viaţa însăşi. „Actele noastre cotidiene n>u sînt în realitate decît nişte zdrenţe care acoperă veşmîntul ţesut în aur : semnificaţia profundă[44 J].

Acest material în care estetismul se împleteşte cu cel mai simplu pitoresc, pe care-1 putea furniza prea bine un Claude Farrere sau un Gabriele D’Annunzio, este folosit de L. Durrell pentru a crea o operă supraromanescă, apropiată în aceeaşi măsură de Proust şi de Lawrence,

[1] Lawrence Durrell: *Justine.*

unde povestirea, aventura, anecdota, târnpul’ şi locul nu intervin decît pentru a compune o imeiisă" Vîiîtoieală al cărei centru se află peste tot şi nicăieri.'■Cuartetul lui Durrell nu este o „frescă[14], deoarece nu-şf propune să „zugrăvească[44] viaţa şi cronicile vieţii alexandrine, ci să sugereze, dincolo de ele, dincolo de romanelfe unui estet englez puternic orientalizat, acea invincibilă mişcare centripetă care generează densitatea artist! £ă şi'6onsacră „investigarea straturilor profunde[44] : „Nu ^intern îndeajuns de puternici sau îndeajuns de răi pentru a putea alege, spune Justine. Totul face parte dinţr-un plan întocmit de către altceva, poate, de oraş, şau ,ţle o parte din noi înşine...[441] ,

Orientale şi greoaie, întâlnirile dintre'■personajele lui Durrell sînt totuşi altceva decît nişte „agenturi[44] : tân efort pentru a crea, în spatele timpului, locul senzorial şi cerebral în care timpul se anulează : „Scriitorul care deveneam învăţa în sfîrşit să locuiască ocete’ *spaţii pustii de care este lipsit timpul* — începeam să tt-ăiesc între bătăile pendulei, ca să spun aşa. Prezentul’'permanent care este adevărata istorie a acestei -anecdMe -colective, spiritul uman...[44] [CX] [CXI] între aceste femei t5i parfum greu, cu misterul desenat delicat pe albastrul cerului şi un povestitor senzual şi cerebral ca Lawrence,' intelectual aa Huxley, sensibil ca Proust, dar plasat -intr-o lume mai colorată decît cea a Guermanţilor, *Cvartetul* .‘care durează de la *Justine* la *Clea* constituie o operă. opiacee, seducătoare prin podoabele sale, dar a cărei--profundă intenţie este, ca la Joyce sau Proust, 'a *ne>* face să trecem de la existenţa banală la această nelinişte plină de voluptate unde

CX Lawrence Durrell: *Clea.* * *

CXI Lawrence Durrell: *Justine.* ,,

artistul romanesc vrea zadarnic deseori — „să stăpânească[44] viaţa în culoarea,şi în eternitatea ei : „Această lume reprezintă promisiunea unei

fericiri unice, iar noi nu dispunem de nici un mijloc pentru a pune otiptnire pe ea“ *.

Intr-adevăr, intr-o manieră mai bogată în „ape“ decît Proust, DurreU se mişcă pe mai multe planuri, creează **între** viaţa trăită şi **opera** de artă un joc de „distanţări“ **multiple.** Rentru a evoca încrucişarea destinelor şi unitatea invizibilă care alcătuieşte oraşul, Alexandria fune**rară,** unde destinele **au** ars depunîndu-şi cenuşa, el utilizează la inaeput parfumul dulce-amar al memoriei. „Oraşul, văsat pe jumătate (cît de real totuşi) începe şi **se** isprăveşte in noi, prinde rădăcini în ungherele **memoriei** noastre.**[CXII] **Dar** povestirea însăşi se face pe planuri amestecate, in fragmente spontane, carnale şi colo**rate într-o** ordine **ilogică.** Ca şi la Virginia Woolf, per**sonajele** nu vor exista în ele însele decît datorită faptului *că se oglindesc unele în altele.* Desprinderi multiple **de viziune** şi chiar de sensibilitate : devenit amantul Justinei, Dartey o cunoaşte la început prin mijlocirea **zvonurilor** pubUoe, **apoi** prin intermediul bărbatului Justinei, Nessim, aşa cum pe Nessim îl cunoaşte prin Justine, **iar** pe această femeie iubită, la apogeul legăturii lor furtunoase, o **analizează** şi o înţelege cu ajutorul unui jurnal intim, lăsat de un altul care a fost cîndva amantul ei... *

Chiar intriga suferă o distorsiune : ea este cvadruplă, **împletind** indisolubil, într-o fugă ale cărei părţi se reu**pesc, paitru** poveşti **de** dragoste care se reflectă una în alta influenţlndu-se. Ju6tine simţise acea nevoie de vi**ziune** aaXelddBOopică : **„O** revăd la croitoreasa ei, aşezată în faţa marilor oglinzi cu feţe multiple, spunînd :

CXII **Lawroaoe DiuveU :** *Clea.*
[1] **Lawnaoe Drtveil:** *Balthazar.*
[1] **Lawroaoe Dmell:** *Justine.*

— Priveşte! Cinci imagini diferite ale aceluiaşi subiect. Dacă aş fi scriitor, aşa aş încerca să zugrăvesc un personaj, printr-*m fel de viziune prismatică. De ce oare

nu pot oamenii să vadă mai multe profiluri dintr-o dată ?“[CXIII]

în ciuda voitei complicări a tehnicii romaneşti, nimic nu este totuşi abstract în această epopee senzuală, alimentată de personaje ardente într-o atmosferă uscată, greoaie, plină de forţă. Romanul care vrea să complice evocarea artistică prin noi procedee romaneşti, îşi găseşte justificarea în ochii marelui public, pe care nu-1 poate deruta... O realitate febrilă se impune pe nesimţite, prin ea însăşi, refuzînd seducţia prea lesnicioasă a intrigii : „Visez o carte care să fie atît de puternică, încît să conţină toate elementele fiinţei ei ; nu-i însă genul de carte cu care sîntem obişnuiţi în zilele noastre. Pe prima pagină, de pildă, un rezumat al acţiunii în cîteva rînduri. S-ar putea renunţa astfel la articulaţiile povestirii. Urmarea ar fi o dramă în stare pură, eliberată de chingile formei. Ap *vrea să scriu o carte care visează.*" [CXIV]

Fără gureşia logică şi explicativă a lui Proust, dar cu alte cătuşe — un stil uneori pretenţios — Lawrence Durrell ne oferă, în urma unei duble strădanii de artist şi de vulgarizator, „drama în stare pură“. In Alexandria sa onirică, grea de senzualitate, crispată în personaje violente şi aspre, maladive, nefericite, bogate şi abătute, el oaptează, în cele din urmă, interesul celui mai banal cititor, fără a recurge la servitutea povestirii unei istorii ori la cea a analizării caracterelor. Cititorul nu mai este direct mişcat de psihologie sau naraţiune, ci de acea materie impalpabilă a vieţii şi a destinului pe care Virginia Woolf n-a putut-o sesiza, murind din această pricină, materie care devine arzătoare, onctuoasă, tactilă la Durrell...

Cu el, romanul fără intrigă şi fără convenţii psiho-

CXIII Lawrence Durrell: *Justine.*
CXIV *Ibidem.*

logice are o reuşită carnală. El îşi dovedeşte existenţa umblînd, strigînd deasupra dezafectării romanului de

analiză, că marea *Psyhe* a murit: „Pentru scriitor, personajele înfăţişate prin prisma psihologicului au pierit. *Psihicul* contemporan s-a spart ca un balon de săpun.“ [CXV] Fiinţele vii şi ardente din *Cvartetul din Alexandria* sînt, în ultimă instanţă, destul de înflăcărate pentru a rămîne rebele în faţa analizei şi a comentariului (pe care Dur- rell, de altfel, le foloseşte din plin). Este într-adevăr vorba de „o carte care visează[11], de o materie romanescă în stare pură : intriga spulberată, psihologia dispărută, nu mai rămîne decît patosul, reprezentind esenţa romanului.

CXV *Ibidem,* p. 125.

DINCOLO DE ROMAN: METAMORFOZA

Irumperea epopeii în roman: de la Romanul Trandafirului Za Ulise — *Alegoria la Joyce* : Portretul artistului, Ulise. — *Realism şi epopee : un ezoterism liric.* — *Alegorii kafkiene:* Castelul *şi* Procesul. — *O simbolică enigmatică: mitologia negativă a lui Kafka.* — *Tradiţia lui Kafka.* — *Malcolm Lowry şi* Sub Vulcan. — *Hermann Broch şi* Moartea lui Virgiliu. — *Ro- manul-poem liric.*

Lucru vulgar scris în limba vulgară (iată originea termenului), încă din secolul al XlV-lea romanul povestea o istorie, o istorie lesne de înţeles, un roman-foileton ; poemului epic sau didactic, romanului în versuri nobile, le revenea sarcina de a exprima ceea ce depăşeşte anecdota... De altfel, pînă spre 1600, romanele nu sînt decât *transcripţia în proză sentimentală şi in foileton popular* a operelor mai vechi şi mai băgate-n seamă...

Şi totuşi, începînd din secolul al XVIII-lea, acest gen, care iniţial era doar un „divertisment[14], cucereşte primul loc. Psihologia şi sociologia l-au îmbogăţit; a devenit capabil să analizeze, să studieze, să se documenteze, să pună probleme. La origine literatură destinată plăcerii şi distracţiei, el îşi ocupă, încetul cu încetul, locul ce i se cuvine în literatura ambiţioasă, exigentă, creatoare, în secolul al XX-lea el reprezintă cea mai curentă formă artistică, invadînd şi suprimînd celelalte genuri. în acea clipă, forţa şi ambiţia care-l definesc nasc în el obligaţia de a satisface, în domeniul realităţii, imaginaţiei sau simbolului toate nevoile şi de a folosi toate posibilităţile altădată exprimate de alte genuri...

La origine „romanul[44] (simplă povestire romanescă)

trebuia să rămînă întemeiat, în mod fatal, pe anecdotă şi pe aventură. Oricît am încărca această anecdotă cu

fineţe psihologică sau cu observaţie socială, ea nu va ajunge să exprime, decît cu mare greutate, ceea ce exprimau altădată (înainte de biruinţa exclusivă a romanului) poezia, mistica, alegoria, epopeea... între romanul credincios sieşi, adică întemeiat pe o povestire interesantă şi *romanul care îşi însuşeşte ambiţiile şi intenţiile genurilor literare dispărute,* conflictul este inevitabil. Intenţiile diferă. *Moş Goriot* de Balzac şi *Ulise* de James Joyce aparţin unor genuri mai diferite ca *Iliada* lui Homer şi *Odă la cucerirea Namurului* de Boileau. Căci *Oda la cucerirea Namurului* şi *Iliada,* la fel ea şi *Cîntarea lui Ro- land* sau *Artemis* de Nerval, au o intenţie comună : să magnifice evenimentele pînă la a le da un sens simbolic. Intenţia lui *Moş Goriot,* dimpotrivă, era pur şi simplu de a emoţiona şi a trezi interesul prin evenimente care rămîn perfect umane.

Cam prin 1925 deci, epopeea şi alegoria poetică vor irumpe în ceea ce continuăm să numim roman. Dar acest „roman“ nu mai este o povestire romanescă agreabilă : *este o operă poetică, alegorică, epică, mistică, folosind forma romanului.*

3L
* *

Pregătite de romanul „ironic[11], postsimbolist sau impresionist, operele lui Kafka, Proust, Joyce sau Muşii impun romanului ambiţii străine romanului originar, provenite de fapt din alte „genuri literare[11] pe care romanul le-a înăbuşit, dar care revin pentru a-1 năpădi la rîndul lor... „Grecia cucerită şi-a cucerit aprigul învingător“, se spunea altădată despre cucerirea Atenei de către Roma. Tot astfel, poezia epică, alegorică şi mistică, dată deoparte în urma triumfului brutal al romanului anecdotic şi realist, *se reintroduce în el, conver- tindu-l în substanţă poetică.*

„Nu mai e roman“, vor spune amatorii de povestiri romaneşti, derutaţi de simbolism, de poezia şi sofisti-

căria acestor opere ; şi intr-adevăr vor avea dreptate.

DE LA «ROMANUL TRANDAFIRULUI» LA «ULISE»

Bibliotecarul este cel care greşeşte. *Ulise* de James Joyce este un poem epic deghizat în roman sau, invers... Castelul lui Kafka este construit ca un *Roman al Trandafirului,* scris în termeni pesimişti şi negativi, sau precum călătoriile sufletului la San Juan de la Cruz, la Meister Eckhart, sau la Sfînta Tereza de Avila *în căutarea timpului pierdut* este o meditaţie deghizată în cronică şi, minus credinţa, urmează planul *Confesiunilor* Sfîntului Augustin. Muşii este un Platon hibridat cu Flaubert. O pagină de Proust poate fi un poem alexandrin pe care Properţiu l-ar fi iubit şi imitat; o altă pagină poate reprezenta cazuistica unor clerici medievali care ar fi substituit psihologia teologiei.

A transforma viaţa în legendă sau în alegorie era vechea dorinţă a epopeei şi a poeziei. Dincolo de roman, opera lui James Joyce sugerează această operaţie magică, deşi nu o înfăptuieşte. *Portretul artistului (Dedalus)* şi *Ulise* traduc în deplina lui rigoare conflictul dintre roman şi poezie, dintre roman şi acel roman care vrea să depăşească romanul.

O dată cu *Portretul artistului* (1916) aventura umană redevine invizibil o istorie mitică. Stephen Dedalus, acest tînăr locuitor din Dublin, artist pe jumătate ratat, trăieşte în lumea banală a unui oraş din piatră şi ceaţă, iar inşii cu care intră în relaţie, pe care îi frecventează, prieteni, vecini, vagi cunoştinţe, metrese, par nişte simple siluete pitoreşti ale unui roman realist, un pic sarcastic. Nimic fantasmagoric în această viaţă uşor picarescă a unui tînăr. Dar, ca la Kafka (acesta începea să scrie *Procesul* în aceaşi perioadă, 1914), tot ceea ce i se întîmplă lui Stephen pare a avea un sens simbolic, un sens secund. în viaţa lui socială precum şi în viaţa personală, Dedalus luptă pentru a scăpa de povara presiunilor care-1 paralizează : amintiri din copilărie ori din adolescenţă, religie, naţionalitate, familie, mediu social şi ambianţă a vieţii.

Nu retrăim totuşi această luptă, aşa cum o dorea tradiţia romanului psihologic, ou mintea şi sensibilitatea eroului. Ea se exprimă printr-un *simbolism* al evenimentelor — de altfel prea mărunte — care

alcătuiesc viaţa lui Stephen Dedalus. Aşa cum, mai tîrziu, va face romanul american, Joyce se mulţumeşte să-şi lase eroul să trăiască şi să acţioneze, descriind actele şi evenimentele. îi revine cititorului sarcina de a vedea în fiecare din aceste evenimente neînsemnate o manifestare alegorică a destinului. Totul se desfăşoară ca la un joc cu zaruri cînd jucătorul ajunge minat de hazard în „punctul mort“ sau, dimpotrivă, sare cîte şapte sau nouă căsuţe, înaintînd spre ţintă. Ţinţa este, desigur, libertatea umană, iar aci, libertatea artistului scăpat de complexele, de sfielile, de insuficienţele sale. într-un capitol, Stephen Dedalus este „pedepsit” (sau penalizat) pentru o eroare sau alta, minimă în aparenţă : în copilărie, de pildă, pentru a fi refuzat să facă schimb de jucării cu camarazii săi.

Uimitor procedeu de construcţie romanescă amintind de *Romanul Trandafirului* sau de harta îndrăgostitului aşa cum o înfăţişa domnişoara de Soudery în *Clelie.* Comparaţia nu e nelalocul ei : în tot Evul Mediu şi, după cum se vede, pînă în epoca preţioasă, literatura făurea imagini alegorice ale destinului. Eroul lui Guillaume de Lorris din secolul al XIII-lea, care întruchipează „Amantul", *trebuie* să pătrundă în grădina Plăcerii, condus de Doamna Trîndăvie, unde va fi încîntat de dansurile Bucuriei şi Dărniciei (personaje cu totul simbolice), dar va scăpa de ele pentru a pătrunde în grădina în care-1 cheamă Trandafirul, fiind solicitat acolo în acelaşi timp de Primejdie şi de Gură Rea, care-1 fac să rătăcească şi-1 duşmănesc, precum şi de Vorbă Bună şi de Speranţa aare-1 ajută şi-1 călăuzesc.

La Joyce simbolurile preferinţelor noastre nu poartă nume atît de frumoase şi de copilăreşti, prezentîndu-se în chipul unor irlandezi bărboşi, beţivi, guralivi, foarte reali. Grădina copilăriei se cheamă Conglowes, prima

femeie zărită poartă numele de Eileen, nimic nu aminteşte de lumea zînelor, este Irlanda şi Dublinul, aşa cum sînt ele în realitate : romanul a impus „realismul" chiar poeţilor, iar oraşul în care trăieşte Stephen este cel al unui Balzac irlandez. Numai că el este, *în acelaşi timp,*

universul simbolurilor care au fost altădată cele ale lui Guillaume de Lorris. Diferenţa constă doar în faptul că în secolul al XlII-lea un roman alegoric în versuri se desfăşura într-o lume ireală, pe cînd în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustaţă, sîni, pîntec, situaţie socială, şi micul lor „caracter'[1], vorbesc acelaşi dialect al locului, sau argoul din Dublin, dar, pe lîngă faptul că sînt oameni reali, ei mai sînt şi simboluri cu care Stephen Dedalus joacă acel joc complicat care se cheamă destinul unui om şi drumul său spiritual. De altfel, şi Nerval îl făcuse, între timp, între secolele al XlII-lea şi al XX-lea.

Secolul al XX-lea înţelege cu greu acest nou amestec de genuri. „Romanul" care-i fusese lăsat moştenire povestea o anecdotă pasionantă şi prezenta personaje „adevărate". *Portretul unui artist* este făcut în întregime din „personaje adevărate", dar intriga pe care acestea o ţes în jurul lui Stephen nu are nimic poliţist, social ori psihologic... Ea este doar simbolul unei „intrări în viaţă" ; istoria tinereţii unui artist şi a ceea ce-1 împiedică să fie un artist. Joyce amestecă fără şovăire două inspiraţii separate de şapte secole : zugrăvirea realistă care ne este familiară şi „romanul alegoric" care urcă pînă în secolul al XlII-lea. Nimic de mirare de altfel, deoarece, după secolul al XlII-lea, ceea ce numim noi roman s-a consacrat aventurii, anecdotei, sentimentalităţii, psihologiei, sociologiei, *înăbuşind* o altă viziune a vieţii omeneşti şi a destinului uiman, viziunea ezoterică şi alegorică ce apare fără veste chiar în roman de îndată ce poezia nu mai are puterea s-o exprime... Cititorul celor *Trei Muşchetari* rămîne interzis în faţa „romanului" *Portretul unui artist,* în care viaţa este amestecată cu alegoria vieţii : conţinutul rămîne „realist" şi „adevărat", intenţia şi trama impun cititorului o conversiune la poezia secretă.

*

* *

marile opere ezoterice, ca *Eneida* sau *Divina Comedie,* opere al căror plan chiar, invizibil de altfel la prima lectură, are o semnificaţie specială, matematică şi spirituală. *Portretul unui artist* este obscur construit pe imaginea *labirintului:* Stephen *Dedalus* poartă numele acelui grec mitic care a construit labirintul şi... s-a rătăcit acolo el însuşi : imaginea artistului...

Ulise (1922) are de asemenea un plan ezoteric. Materialul este totuşi banal : ziua de 16 iunie 1904 trăită de un mărunt agent de bursă din Dublin, Leopold Bloom. Cernerea orelor acestei zile aduce cu ea diverse fluxuri de senzaţii, de parfumuri, de asociaţii de idei, de realism psihologic şi social ; douăzeci şi patru de ore din viaţa unui mic evreu irlandez, aşa cum *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf va descrie douăzeci şi patru de ore din viaţa unei englezoaice din clasa mijlocie... Cu excepţia primelor capitole din *Ulise* consacrate „fiului spiritual** al lui Leopold Bloom, Stephen Dedalus din romanul precedent..., nimic altceva în carte decît episoadele, consistente, îmbâcsite, exagerate la modul liric, ale acestei zile din viaţa lui Bloom, 16 iunie 1904, descrise în toate amănuntele (interioare şi exterioare). Realismul este total. Bloom îşi lasă soţia, cîntăreaţa Molly, culcată în pat, iese din casă pentru a umbla pe străzile Dublinului, citeşte un prospect, examinează vitrinele, apreciază mirosul de cafea prăjită într-o băcănie şi cumpără o bucată de săpun pe care o va căra toată ziua în buzunar. După ce a asistat la o înmormântare, pe la amiază vizitează redacţia unui ziar, se duce apoi la un birt unde se alimentează copios, înainte de a discuta cu un iezuit, de a merge la bibliotecă şi de a se ghiftui apoi într-o măsură mai substanţială într-un bar din care e gonit de un antisemit beat. Plimbîndu-se pe malul mării, în- tîlneşte o tînără exhibiţionistă, apoi se duce la bordel. Tîrziu, îl cunoaşte pe artistul Stephen Dedalus, îl aduce în cartierul său, face un nou popas într-un birt şi se întoarce la el acasă, unde nevasta lui, Molly, este gata să adoarmă.

Nimic mai banal, nici mai vulgar ; nici o aventură, nici o „povestire*[1] care să merite a fi relatată. Această zi, pitorească în ansamblu, dar lipsită de însemnătate, este descrisă toată, în cele mai mici amănunte, prin senzaţiile lui Bloom : mirosul străzilor, atmosfera infectată a barurilor şi, amestecate cu aceste amănunte obiective, asociaţiile de idei ale sărmanului erou care se gîndeşte la un fiu mort, la Orientul de unde se trage familia sa, la Virgiliu, la Hamlet, la infidelităţile soţiei sale... Nu sîntem scutiţi de nimic, nici chiar de cuvintele fără semnificaţie care-i obsedează spiritul, impuse de panourile publicitare. Toate acestea înitr-un stil lipsit de unitate, deşi mereu liric, violent şi puternic, care recurge la fel de bine la descrierea realistă ca şi la monologul interior, cu cadrilurile, reminiscenţele, revenirile sale... Pe scurt (în stare brută în aparenţă, dar folosind în realitate toate tehnicile cunoscute), este vorba de viaţa larvară, amănunţită pînă la dezgust, a unui om neînsemnat într-o zi neînsemnată...

Dar această relatare insistentă, agresivă, fidelă şi supraîncărcată, murdară, plictisitoare şi pitorească, adevărată ladă de gunoi a zilei unui om, lipsită de dramă şi neinteresantă, această relatare realistă, răbdătoare şi împovărată, *urmează planul Odiseei.* Fiecare oră din ziua lui Bloom este transpunerea nămoloasă şi lirică a unui cînt din Homer... înmormîntarea la care asistă dimineaţa reprezintă funeraliile lui Elpenor, vizita la redacţie este Ulise la Eol, bordelul este cartea despre Circe etc.

Intenţia lui Joyce e limpede : viaţa cea mai comună, mai banală, mai neînsemnată — o zi din viaţa unui irlandez oarecare în 1904 — posedă o structură poetică invizibilă care o asimilează epopeii. Toate actele noastre au un sens. Realitatea familiară şi îngălată de fiecare zi reprezintă, pentru artist sau pentru Dumnezeu, un poem alegoric : mergînd la birou, la birt, nu contează unde, fiecare om trăieşte, în fiecare zi, o *Odisee.* Iar viaţa nu este ceea ce pare, adică mediocritatea cotidiană a unui

ins neînsemnat, deoarece în aceste mediocrităţi arta poate regăsi „planul" invizibil al unui poem epic...

Fără a pierde nimic din vulgaritatea sa — ziua de 16 iunie 1904 trăită de Leopold Bloom este foarte vulgară — viaţa rămîne ceea ce este pe planul realist, dar reprezintă în acelaşi timp o alegorie, un joc de zaruri... Mizăm în aparenţă pe lucruri mici, în fiecare zi. Dar deoarece toate sufletele sînt egale, deoarece în fiecare mizerabilă zi, fiecare fiinţă omenească este, în absolut, un erou epic, chiar dacă se mulţumeşte să-şi salute cunoştinţele şi să meargă la bordel, un ansamblu arbitrar decupat din viaţa unui om neînsemnat (acel 16 iunie din viaţa lui Bloom la Dublin), este o epopee egală cu toate Odiseele.

Paradoxul lui Joyce este strălucit. Joyce scurtcircuitează două extreme, omul neînsemnat, justiţiabil al „realismului" literar şi eroul epic. El vrea ca aoeste extreme să se confunde, altminteri arta şi viaţa n-ar mai însemna nimic... Trebuie să admirăm disperarea — sau încrederea — pe care o avea el în această provocare artistică pe care o reprezintă Ulise... A voi să confunzi epopeea cu viaţa şi, în acest sens, a alege viaţa cea mai comună pentru a face din ea o epopee. A fost un pariu excesiv. Cred că toţi îl consideră pierdut, chiar aceia care admiră, în *Ulise* sau în *Finnegan's Wake,* abilitatea tehnică şi estetică a lui Joyce. Dar acest monument enorm şi pasionant, apărut pe neaşteptate în 1922, anul în care murea Proust, pecetluieşte drama estetică şi spirituală a romanului care vrea să depăşească povestirea, să depăşească vulgaritatea realistă tinzînd către o imagine epică, să depăşească lipsa de însemnătate a vieţii tinzînd către afirmarea omului. Joyce rămîne un autor ezoteric, chiar în eşecurile sale : el a încercat să facă din roman un tratat de mistică artistică sau spirituală ; dintr-un „gen“ la origine facil şi graţios, o operă alegorică ce evocă drama ultimă a omului în faţa propriului

său destin, mileniile, ireductibila banalitate a vieţii psihologice şi sociale şi ireductibilul protest al omului împotriva acestei banalităţi.

Intr-o altă atmosferă, metamorfoza devine completă o dată cu Kafka. Pînă aci, povestirea era o explicaţie a vieţii. Kafka a scris povestiri *inexplicabile.* Un om soseşte în apropierea unui castel, fiind angajat acolo în calitate de agrimensor. Oprindu-se într-un sat vecin, el întreabă la ce oră va trebui să se prezinte. Nu va primi niciodată răspuns : nici n-ajunge să întîlnească vreun om de la „castel“, cartea întreagă desfăşurîndu-se în acest sat în care este imobilizat agrimensorul...

Castelul a fost gîndit, imaginat şi scris astfel încît să nu se poată ivi nici o explicaţie. Totul este povestit însă, fără nici o aluzie aparentă la fantastic, totul se petrece ca în viaţa reală. Nimic mai realist şi mai natural ca acele conversaţii ale agrimensorului cu hangiţa, cu primarul, cu tînăra Frieda, cu toţi pe care-i întâlneşte. Eroul cărţii îşi găseşte cît de cît o statornicire, se îndrăgosteşte, cunoaşte oameni binevoitori sau suspicioşi mai mult sau mai puţin diferiţi, totul ar putea fi redus la descrierea prea banală a unui comis-voiajor care, în aşteptarea unor noi ordine din partea casei pe care o slujeşte, este nevoit să zăbovească o bucată de timp într-un sat. Elementul „neverosimil** care introduce în ireal fără a părăsi totuşi realismul, stă în faptul că nimeni nu-1 „lămureşte*[1] că stăpînii castelului sînt nişte originali care nu vor să lase nici o persoană să intre la ei şi care, uneori, se amuză angajând prin corespondenţă diferiţi slujbaşi pentru a-i lăsa apoi nedumeriţi în faţa unei uşi închise... Orice alt scriitor în afară de Kafka, păstrînd, desigur, în cuprinsul întregii cărţi acelaşi mister, ar fi sfîrşit prin a da o asemenea „explicaţie** pentru a satisface spiritul raţional al cititorului, după ce l-a intrigat. Aşa face, de pildă, romanul poliţist sau

romanul „mis-

ter“, forme populare ale romanului kafkian. între forma populară şi cea mistică intervine, după cum bine ne dăm seama, o inversiune : romanul cu mister devine neverosimil şi surprinzător pe parcursul lui oferind, la sfârşit, o explicaţie ; romanul lui Kafka rămîne cât mai aproape de viaţa cotidiană şi de verosimil, dar ceea ce se întâmplă acolo, rămîne, până la sfîrşit, inexplicabil.

Inexplicabil, desigur, pe planul verosimilului obişnuit. Nu înţelegem, de pildă, pentru ce agrimensorul, sătul de toată această comedie, nu sfîrşeşte prin a pătrunde cu forţa în domeniu (despre care nu ni se spune nicăieri că ar fi de netrecut), prezentându-se, fără invitaţie oficială, în faţa ciudaţilor săi patroni, măcar pentru a le reproşa faptul... Ar fi o reacţie, într-adevăr, omenească.

Pentru a crea o lume neliniştită şi de neînţeles, fără a recurge nicidecum la fantastic, relatînd, la modul cel mai banal, fapte şi conversaţii oare par „fireşti[11] — şi care sînt fireşti — Kafka nu are nevoie decît de două neverosimilităţi psihologice voite, aproape invizibile, căci le face să fie uitate datorită simplităţii povestirii. Din situaţia foarte obişnuită în general, a unui slujbaş care, ajuns la patronii săi, găseşte poarta închisă, Kafka face o povestire fascinantă, neliniştitoare, obsedantă, eliminând de la bun început, pe nesimţite aproape, cele două soluţii logice ale acestei aventuri : fie că oamenii din castel sânt nebuni, fie că agrimensorul se va hotărî într-o bună zi să spargă geamurile. In *Procesul* regăsim acelaşi postulat; avertizat că a fost pus sub acuzare, un om se zbate la nesfîrşit fără a reuşi vreodată să afle de către cine, unde şi de ce. Nimeni nu-i „explică[11] dacă e vorba de o greşală sau de o răzbunare, în timp ce el însuşi nu se gândeşte nicâ o clipă să reacţioneze intentând acţiune în defăimare, o plângere împotriva unei acuze arbitrare...

Aceste invizibile neverosimiluri care ar putea fi luate drept un procedeu voit şi întrucâtva artificial al autorului, sânt, dimpotrivă, manifestări ale imaginaţiei

spontane şi autentice a lui Kafka. Pe de altă parte, nu vom putea găsi o interpretare „simbolică[11]. E uşor, prea uşor chiar să

vedem în slujbaşul care nu poate ajunge pînă la stăpînii săi simbolul unui om despărţit de Dumnezeu şi pus în imposibilitatea de a-i cunoaşte voinţa ; iar în eroul *Procesului* figura unei fiinţe omeneşti care, în virtutea unui păcat originar, se simte întotdeauna vinovată şi învinuită. Aceste interpretări sînt prea evidente pentru ca, dacă ar fi existat în intenţiile lui Kafka, să nu fi răzbătut măcar într-o frază oarecare. Dar Kafka n-a făcut aceasta...

Or, dacă n^a făcut-o înseamnă că n-a voit s-o facă, înseamnă că nu asta i-a fost intenţia. Nici *Procesul* nici Castelul, pentru a nu aminti decît cele două mari opere ale sale, nu vor să aibă nici un sens simbolic, limpede şi definisabil în acelaşi timp, prin intermediul simbolului. Desigur, glosatorii psihologi sau psihiatri se vor delecta în a găsi în romanele kafkiene, situaţia psihologică a lui Kafka, rupt de comunitatea evreiască, covîr- şit de un tată tiran, bolnav de un complex de inferioritate, incapabil a se hotărî să se însoare, minat, pe de altă parte, de boală. Alţii vor vedea aci influenţa Cabalei, a lecturilor din Meister Eckhart, ba chiar vor putea surprinde acţiunea teologilor protestanţi. Să nu ne încredem însă prea mult în copilăreştile simboluri exoterice. Dacă Franz Kafka ar fi „recurs la simbol[41], lucrul ar fi fost vizibil, ca la Maeterlinck, de pildă. El însuşi ne previne, de altfel, într-un scurt text intitulat *Simboluri :* „Unii se plîng că spusele înţelepţilor nu sînt decît figuri ce nu pot fi folosite în viaţa de toate zilele, singura, de altfel, de care dispunem (...). Toate aceste simboluri nu vor să spună în fond decît că insesizabilul nu poate fi surprins ; iar noi ştim aceasta. Grija noastră zilnică se datoreşte unor cu totul alte lucruri.[44]

Textul e limpede : simbolurile literare sînt la fel de incapabile să traducă 'asprimea şi absurditatea condiţiei umane, ca şi simplul realism literar. Kafka n^a încercat deci să studieze niciodată, nici măcar sub o formă alegorică, deghizată, harul, păcatul, derelicţiunea etc. El n-a voit să exprime vreo filozofie,

nici să dea o imagine literară a propriei sale condiţii ci, influenţat, pur şi simplu, după cum limpede se vede, de situaţia sa, de complexele

sale, de lecturile sale, el a renunţat să-şi exprime sensibilitatea, opiniile, ideile. în schimb, a *construit deliberat povestiri ininteligibile,* pentru a le salva de orice interpretare.

Poate că e opera unui nebun. Dar această operă a fascinat pină acum cel puţin două generaţii. La capătul acestei experienţe ea se impune ca o nouă formă a operelor spiritului : artistul creează o lume *inexplicabilă,* ireductibilă la comentariul raţional. In loc să fie zvîrlită în categoria clinică a schizofrenicilor, această operă capătă, pentru numeroşi cititori, o valoare iradiantă, exemplară, inexplicabilă. Ea acţionează ca o „revelaţie[41] mistică. Nimic n-o poate explica, dar ea pare să explice totul ; este neverosimilă şi iraţională, dar prin prezenţa sa absolvă raţionalul de ipocrizie, aproximaţie, prostie şi imoralitate.

în vremile foarte îndepărtate, „miturile[44] (în ciuda faptului că acest cuvînt este atît de depreciat astăzi) au putut juca acest rol. Comedia dramatică (şi mai ales mitologică), jucată în Grecia secolului al Vl-lea în faţa templului din Eleusis, constituia, se pare, de asemenea o povestire densă, absurdă, vie, de neînţeles, al cărei adevăr negativ (sau ascuns) intriga totuşi sensibilităţile şi, fără a fi „explicat[44] vreodată, constituia o imagine înspăimîntătoare şi intimă totodată, graţie căreia iniţiaţii acceptau mai lesne micile (banalităţi şi micile putreziciuni ale existenţei obişnuite...

Precum altădată mistagogul, iată un scriitor a cărui temă nu mai este o povestire simbolică, ci una definitiv inexplicabilă, fără interpretare şi fără cheie. Dacă fascinează şi pare adevărată, este pentru că toate detaliile aparţin realismului, pentru că exprimă, la modul esenţial, realitatea. Dacă e trăită pe planul realismului micburghezului satisfăcut, exigent şi fanfaron, sau pe planul misticului, al ambiţiosului sau al rătăcitului — interesează prea puţin —, realitatea trăită rămîne impenetrabilă. Cine va tălmăci sensul unei vieţi, al unui gest, al unui cuvînt ? Nu mai sîntem aci la punctul în

oare viaţa omului se reduce, în roman, la biografia sa oficială şi

la discursul ce va fi pronunţat pe mormîntul său. Trebuie să admitem că-i vorba de altceva, de ceva pe care nici viaţa socială, nici viaţa de familie, nici sociologia, nici arta n-au reuşit să-l reţină şi să-1 definească.

Iată secretul pe care-1 urmăreşte, fără speranţă de altfel, romanul lui Proust, Joyce, Kafka. Un astfel de secret, ştim prea bine, nu va fi niciodată pus în formule de limbajul nostru omenesc. înţelegem poate de aceea, în faţa acestei neputinţe, romanul kafkian. Din aventura pe care romancierul anecdotic — inclusiv Balzac — o povesteşte explicînd totul, Kafka nu reţine decît partea inexplicabilă, cea în care imaginaţia umană şi romanescă renunţă la raţiunile sale pentru a se interesa — aşa cum face poezia — de misterele sale.

¥
* *

Tradiţia kafkiană nu este singura tradiţie care alimentează marele roman alegoric. îl regăsim, cu tot atîita pregnanţă, în 1947, la un american sălbatic, puternic şi brutal, Malcolm Lowry : precum *Ulise* şi *Castelul, Sub vulcan* este unul din acele mari romane eratice ale secolului al XX-lea, care nu mai reprezintă o povestire, un „studiu" făcut în tradiţia romanescă, ci expresia modernă a ceea ce explima altădată Dante în *Divina Comedie,* a ceea ce exprima epopeea într-un mare poem gesticulator. Această expresie trece astăzi prin forma ei romanescă pe care o transcende, desigur, depăşind-o.

Sub vulcan este povestea ultimei zile trăite pe acest pămint de Geoffrey Firmin, fost consul, retras la Quauhnahuac, în Mexic. Totul este concentrat, bogat, exuberant, ca în *Ulise* de Joyce. Exotismul serveşte pentru depeizare, distanţare, recul, permiţând introducerea unor imagini cumplite ; Lowry evocă şi studiază la fel de bine o scoică, o formaţiune stîncoasă ca şi o femeie ori o amintire din copilărie. Siluete stranii, mexicani *outlaw,*

arhitecturi mexicane, umplu orizontul... Departe, marea, simbol al purităţii, pe care însă Geoffrey Firmin o detestă...

MALCOLM LOWRY : «SUB VULCAN»

Alcoolic în ultimul grad, copleşit de amintirile şi greşelile sale, ex-consulul îşi trăieşte ultimele ore în faţa noastră. Ore în care, tot ce-i rămîne din viaţă, pînă în cele mai mici amănunte, tot ceea ce-1 înconjoară se umflă, se clatină, pendulează în imagini detaliate, amestecate cu imagini obsedante ale prezentului, acest prezent pe care trebuie să-1 mai trăiască încă. In centru se află păcatul originar, păcatul *său* originar : un episod de război în care a permis mitralierea ofiţerilor unui submarin inamic. Şi dragostea omenească : singura femeie pe care a iubit-o, Yvonne, a venit şi ea la Quauhnahuac... O viaţă întreagă se grămădeşte în primele şapte ore ale zilei, trecutul : păcat, dragoste, ură, uitare, şi prezentul : fantoşe, incidente mărunte, figuranţi, decor agresiv exotic. Peste tot un simbol al neliniştii : nevoia de alcool. Geoffrey Firmin reprezintă aci, într-un text realist şi sclipitor suprarealist şi redondant totodată, agonia Omului în grădina cu măslini... Este, în ultimă instanţă, un fel de imagine agonizantă a omului modem, fără suport social, şi fără zei, sufocat de vicii, ros de regrete sau de nostalgii, ducîndu-şi viaţa într-o lume concretă şi vidă... Apoi moartea, fulgerătoare...

Nimic nu aminteşte mai bine intenţia lui Dante. Numai că Dante se mişca într-un cosmos populat simultan de păoate omeneşti şi prezenţe supranaturale, precum şi de un idealism difuz şi consolator, care nu mai e la modă. La Lowry, neputinţa umană domină ; de unde un stil mai contrastant, mai agresiv, o angoasă mai vădită. Alcoolul o înlocuieşte pe Beatrice; opera este mai puţin armonioasă şi mai puţin mare. Ea îşi păstrează aspectul ezoteric. Ca şi Dante, ca şi Joyce, Lowry s-a amuzat derutîndu-1 pe cititor, sugerîndu-i mai multe interpretări. Eroul său este un pasionat al taratului, al doctrinelor secrete, al ştiinţelor oculte şi

simbolice... deşi nu crede în ele. în Sub *vulcan* pot fi regăsite tot felul de interpretări ezoterice, fără ca vreuna din ele să fie convingătoare, tot aşa precum la Joyce sînt jucate diferite simbolisme fără ca vreunul să fie definitiv. Cartea „este alcătuită din douăsprezece

capitole, iar corpul povestirii este cuprins într-o singură zi de douăsprezece ore. De asemenea, anul are douăsprezece luni, iar cartea întreagă este închisă în limitele unui an, în timp ce această pătură adîncă a romanului sau a poemului oare ţine de mit, este legată aci, de Cabală/ [CXVI] Aceeaşi construcţie, în general ca aceea a *Divinei Comedii* sau a lui *Ulise.* Romanul poate de altfel fi citit şi fără a cunoaşte această arhitectură secretă, iar Malcolm Lowry nu o aminteşte „decît în treacăt pentru a face să se simtă, cum spune Henry James, că *există adincimi*.*

¥
* *

Această construcţie alegorică este mai evidentă în ultima carte a lui Hermann Broch, *Moartea lui Virgiliu.* Şi aci. ultimele ore din viaţa unui om prilejuiesc o lungă meditaţie — realistă şi lirică în acelaşi timp, ca la Joyce — producând un efect de concentrare cu valoare mitică.

Pe moarte, Virgiliu debarcă la Misena, purtat în litieră pînă la palatul imperial. Ca şi *Divina Comedie,* ca şi *Ulise,* ca şi *Sub vulcan,* cartea are o arhitectură ezoterică în parte arbitrară : fiecare din părţile sale este simbolul unui „element[44], apa (intrarea în radă şi în oraş), focul (neliniştea nocturnă, febra muribundului), pământul (Virgiliu legat din nou de viaţă datorită întâlnirii cu prietenii) şi, în sfîrşit aerul, adică sublimarea în aer şi în moarte... Tonul însuşi al acestui poem romanesc scapă povestirii, prin folosirea unuia din

CXVI Malcolm Lowry — *Unter the Volcano,* prefaţă la traducerea franceză, *Au-dessous du volcan,* Correa, 1960.

procedeele sistematizate şi vulgarizate apoi, după 1950, de şcoala franceză a „noului roman[44] : totul este exprimat aci în monologul lăuntric al lui Virgiliu, dar, pentru a obţine un anume efect de „distanţă[44] şi de obiectivitate, acest monolog interior este scris la persoana a treia. Virgiliu se regîndeşte pe sine însuşi dar la modul „El[44]; este omul

care se vede trăind şi gîndind cu un anume recul, pasionat însă. Şi nu este adevărat oare, că în extrema concentrare a meditaţiei şi a febrei, „Eu“, care este în principiu suportul monologului lăuntric, deseori numai pe jumătate conştient, poate ceda locul acelui „El“ al unei dedublări în care se percepe pe sine însuşi ca pe un obiect pus în cauză ?

Totul este desfăşurat pe mai multe planuri ale realităţii psihologice, morale şi universale şi, pentru Broch, funcţia însăşi a artei este de a crea această viziune polivalentă, acest simbolism multiplu. Realitatea banală este prezentă, prin zgomotele mulţimii, evocarea străzilor unui oraş portuar, rumoarea nocturnă, discursurile şi conversaţiile prietenilor lui Virgiliu. Dar drama care înnoadă „intriga[14] şi comandă cartea, este o dramă spirituală, o dramă a *sensului* lucrurilor. Aşa cum, la Lowry, ultimele ore ale consulului, prin intermediul banalităţii însăşi a ultimei zile, concentrau totuşi pe nevăzute toate problemele semnificaţiei unei existenţe — şi ale eşecului acesteia — tot astfel ultima zi a lui Virgiliu este dominată de o dezbatere psihologică şi simbolică : înainte de a muri, Virgiliu (aşa cum atestă, de altfel, istoria) vrea să-şi distrugă opera, *Eneida. Moartea lui Virgiliu* poate fi deci interpretată ca o punere în chestiune a valorii operei de artă. *Sub vulcan* era, sub o formă realistă şi mitică totodată, examenul de conştiinţă sau judecata alegorică a unei vieţi şi a unui om : *Moartea lui Virgiliu* este *Judecata de apoi* făcută de către creatorul ei, creaţiei literare, în speţă *Eneida,* care voia să fie de asemenea vârful şi

expresia unei civilizaţii. în spatele fabulei, în spatele romanului-poem liric, se desfăşoară o dramă estetică, filozofică şi morală. Dramă cu atît mai vastă cu cît, deşi Virgiliu şi *Eneida* sînt destul de departe ca să ne lase reci — fapt care conferă mitului o anume „distanţare[44] — ele evocă simultan totuşi acel mister aflat la temelia sensibilităţii lui Virgiliu, deseori vizionară, şi acea pretenţie didactică, istorică şi estetică, ce poate face din Eneida simbolul creaţiei monumentale şi discutabile, adică al unei întregi civilizaţii. O dată

cu verva irlandezului Joyce, teroarea misticului evreu Kakfa, furia americanului Lowry, neliniştitul idealism filozofic al austriacului Broch, poemul romanesc alegoric găseşte o formă puternică şi absolută.

Astfel, romanul serveşte uneori drept mod de expresie pentru tratatul mistic, pentru sumă, pentru epopeea mistică... Evadat din cătuşele obligaţiilor de povestitor graţios sau sentimental, din constrîngerile de sociolog, el se transformă în poem şi în provocare. Operă de artă şi de nelinişte, operă dificilă şi ermetică, el ajunge uneori departe de vocaţia sa primordială, care constă în a plăcea şi a povesti frumos.

ARTA ROMANULUI
ŞI ROMANUL CA ARTĂ

Pictură şi roman: problema academismului. — Dislocarea aparenţelor in romanul-operă de artă. — Romanul „închis" şi romanul „deschis", de la confortul imaginaţiei la neliniştea sălbatică. — Cele două vocaţii artistice ale romanului: proza şi poezia. — Conpromisul dintre realism şi denunţarea sa: arta îndreptată împotriva viziunii profanului. — Permanenţa superstiţiei romaneşti a „adevărului" şi subordonarea faţă de optica realistă.

t_Jniversul ironic şi fantasc al lui Gide şi Cocteau, densitatea metapsihologică a lui Henry James sau a Virginiei Woolf, lirismul cosmic al lui Joyce, delirul lui Kafka, foloseau, desigur, romanul în alte scopuri decît acelea de a descrie, a informa ori a plăcea. Fără îndoială, arta descriptivă, documentară, realistă, îşi are funcţia şi locul său propriu : „Cea mai frumoasă ţintă limitată ce se oferă romancierului este iaceea de a zugrăvi oamenii şi veacul său.“ [CXVII] Dar, dispreţuind acel sprinţar talent care constă în a descrie şi reproduce realitatea pentru a-i scoate ia iveală nuanţele cele mai delicate, apar operele noi, care se consideră, ca orice operă de artă, o afirmare a omului *împotriva* realităţii, împotriva acestei banale realităţi care este rutina umană.

Aventura şi criza de conştiinţă care podidesc romanul între 1890 şi 1939 sînt cam la fel cu cele pe care le cunosc, în aceeaşi vreme, artele plastice. După Renaştere pictura asculta în amănunt — figuri, peisaje, perspectivă, simţ al spaţiului — de adevărul aparenţei.

CXVII Rene Boylesve: *Opinions sur le roman,* Pion, 1929, p. 56.

Unica

libertate a invenţiei ce-i mai era îngăduită ţinea de „subiect[11]; într-un Poussin mitologic, într-un dramatic Delacroix, arta *reproducerii* este realistă, numai aşezarea, compoziţia, natura personajelor alese sînt „idealizate“ ; reprezentarea lor este doar fidelitate. Realul n-ar fi oferit desigur acele zeiţe în boschete, acei luptători de pe baricadă ; dar, dacă s-ar plăti nişte figuranţi pentru a îmbrăca acele veşminte şi a lua acele poze, fotografia ar ajunge la acelaşi rezultat cu tabloul, sau cam pe aproape. Astfel,, în arta academistă — de la sfîrşitul barocului pînă la începuturile impresionismului — *viziunea* încetează a mai fi creaţie, devenind asemănare şi realitate ; numai „subiectul[14] mai mărturiseşte că-i vorba de „artă[11]. Eroic, dramatic, voluptuos, jurămînt al Horaţilor ori Parnas împodobit cu muze dezgolite, el se aşază în afara realităţii. Dar formele pe care le foloseşte, trupuri feminine sau scene teatrale, sînt o copie după real : după real, cînd acesta este forţat şi compus în aşa fel încît să alcătuiască un tablou viu.

Se ştie că această artă a decăzut în academism. Spiritul pozitiv al burgheziei şi al semiburgheziei ajungea pînă la cel mai uluitor paradox din cîte se pot închipui : a cere artistului să creeze o operă oare să întreacă realitatea (nimeni nu agaţă pe pereţii unui salon o bucată de realitate numind-o tablou), dar care să nu folosească decît figuri, gesturi, forme care aparţin realităţii... A evoca zeii, eroii, minunea, miraculosul, numai cu ajutorul arborilor reali, oamenilor reali, atitudinilor schiţate după natură... Iată ceea ce se cheamă, în definitiv, o mascaradă : a deghiza un model în Apolo, în războinic roman sau în ţăran. Pictura nu mai redă atunci oameni, ci actori. Iată de ce, cam prin 1890, ea pune capăt acestei gesticulaţii şi îndeosebi acestei ipocrizii : dacă artistul redă altceva decît viaţa, dacă el ne învaţă cum să „vedem[11] altfel decît ea, el nu mai poate accepta să picteze un şold sau un măr potrivit tuturor acelor jocuri de umbră şi lumină de care, de altfel, ne

putem bucura tot aşa de bine *in vivo.* Pictorul renunţă

deci fără veste la fidelitate pentru a trece la analiză şi la dislocarea aparenţelor. La rîndul lor, romancierii postsimbolişti părăsesc descrierea şi naraţiunea în favoarea sondajului conştiinţei, impresionismului, povestirii pe mai multe planuri, invenţiei, neliniştii.

în această explozie de incongruent, de mister, de fascinaţii, în această nevoie de a propune o viziune asupra lumii care să nu fie cea a resemnării umane, romanul dospea în el, pentru prima oară, intenţia ce aţîţă de milenii invenţia artistică : a vorbi omului nu despre ceea ce îl priveşte în existenţa practică şi istorică (aşa cum face arta realistă), nu despre ceea ce îl depăşeşte (aşa cum fac religiile), ci despre conflictul care există între rutina omenească şi dorinţele supraomeneşti.

Romanul devenea astfel o creaţie artistică. „Romanul ori este o formă a artei, ca tragedia sau epopeea, ori nu este nimic.“[CXVIII] Dar acest roman era *altceva* decît povestirea distractivă sau documentară pe care a dezvoltat-o secolul al XlX-lea. Ba chiar se poate spune că face parte dintr-un alt „gen“. Pe cînd Zola, Duhamel, Mau- rois puneau acele probleme care se pun *înlăuntrul organizaţiei umane,* Muşii, Kafka, Joyce — sau, tot aşa, Coateau, Hofmannsthal, Breton — le atacau pe acelea născute din relaţia dintre umanitate şi hazard, dintre înţelepciunea umană şi neputinţa oamenilor, dintre cunoscut şi necunoscut.

Un industriaş activ, o nevastă trîndavă, o tînără energică şi ispititoare, dau un adulter, potrivit unei formule chimice care defineşte romanul psihologic şi social unde totul se întîmplă într-un mediu închis. For-

CXVIII Edwin Muir: *The Structure of the Novei,* London, The Hogarth Press, 1928, p. 150.

mula este justă şi stă la temelia romanului tradiţional. Un poet însă, supus tuturor valurilor vieţii, preferă să

se piardă în meandrele şi surprizele din *Nadja,* din *Femeia fără umbră,* din *Copii teribili,* sau din *Omul fără însuşiri.* Aci, intriga nu poate pasiona prin conflictele sale dramatice, patetice, adulterine sau psihologice : ea nu există. Eroul nu se loveşte de o problemă precisă, ecuaţie psihologică pe oare romanul o va rezolva înainte de a se închide în sine însuşi (ca romanul poliţist), nu găseşte în faţa lui decît inconsistenţa şi neliniştea vieţii, a unei vieţi în care nimeni n-a avut grijă să-i păstreze un rol într-o piesă bine întocmită.

Au existat deci două arte romaneşti : cea care pregăteşte eroului o aventură precisă, care-şi va fi suficientă sieşi, şi cea care face din erou martorul unei experienţe în care logica umană nu va fi niciodată satisfăcută. în clipa în care am isprăvit lectura cărţii lui Paul Vialar *Moartea-i un început,* am înţeles totul. La sfîrşitul *Procesului* lui Kafka, n-am înţeles nimic şi nici nu „vom înţelege[14] nimic, niciodată.

Există deci un roman „închis[44] şi un roman „deschis[44], în romanul „închis[44], povestirea îşi este suficientă sieşi, totul se explică, iar omul se priveşte într-o oglindă psihologică şi socială. în romanul „deschis[44], scriitorul ştie dinainte, alături de Virginia Woolf, Joyce sau Kafka, că nu va ajunge să se interpreteze pe sine, nici să-şi justifice pe deplin creaţia.

Romanul postsimbolist era acel roman „deschis[44] care îşi asumă prestigiile şi primejdiile operei de artă (bună sau rea) : o invenţie care nu explică realul şi pe care realul nu o explică. Romanul postrealist, dimpotrivă, este cea mai pricepută, cea mai justă şi cea mai fină interpretare a realităţii.

Or, devenind o artă, adică o viziune a omului, în care omul este deformat de ceea ce îl depăşeşte, romanul nou se îndepărta de arta romanului, de acea artă a romanului şi a povestirii bine conduse pe care o

cultiva tradiţia postrealistă. Arta romanului implica, într-o compoziţie bine echilibrată ca *Epitalamul* lui Jacques Chardonne sau *Zăpada în doliu* de Henri Troyat, două sau trei personaje bine alese, un conflict foarte precis care le leagă

sau le opune şi o abilă evoluţie a intrigii în răstimpul că-reia se precizează şi se îmbogăţesc atît personajele cit şi decorul. După Percy Lubbock, romanul nu cuprinde decît „pictură şi dramă“ \ Totul este judicios prezentat; fiecare trăsătură se iveşte la timpul cuvenit, reacţiile psihologice şi evenimentele lasă cititorului plăcerea surprizei, dar râmîn întru totul explicabile atunci cînd se trece la analiză, povestitorul însuşi vădeşte o discretă preocupare de a doza efectele, de a introduce în clipa dorită nota de pitoresc ori de patetic. Cartea satisface în întregime spiritul şi sensibilitatea, este o „reprezen- taţie“ desăvârşită în care spectatorul a fost introdus, călăuzit, provocat şi biciuit în curiozitatea şi interesul său, ducînd în ultimă instanţă la o concluzie lipsită de ambiguitate datorită căreia povestirea va păstra pentru el un sens precis. El se simte îmbogăţit de o *„experienţă",* deşi fictivă; cunoaşte mai bine, acum, problemele unui mediu social anume, ale unei perechi despărţite şi această cunoaştere îi lasă impresia unei satisfacţii şi nu a unei nelinişti.

In vreme ce, dimpotrivă, romanul lui Kafka sau Muşii propune o experienţă *fără concluzii,* o interogare fără răspuns, o viziune a aventurii umane care pune sub semnul întrebării imaginile noastre obişnuite despre realitate fără a le înlocui cu alte imagini la fel de precise, el nu mai încearcă bucuria şi ispita acestei dezinvolturi. El nelinişteşte şi răvăşeşte ca un zeu aztec, ca o gorgonă medievală, sau o mască africană, ca *Biblia, Cugetările* lui Pascal sau *Cîntecele lui Maldoror,* în timp ce Zola sau Duhamel, chiar dacă sînt agresivi, învaţă, asigură şi confirmă asemeni lui Corot sau Courbet. îi e cu neputinţă să cruţe cititorul, să-i ofere bucuria de a urmări intriga, de a descoperi şi înţelege,

puţin cîte puţin, caracterele. Deoarece intriga se topeşte

[1] Percy Lubbock: *The Crajt of Fiction,* New York, Peter Smith, 1947, p. 69.

în incoerenţa fatală a vieţii, chiar dacă această incoerenţă covîrşeşte ca la Kafka sau Bernanos, ori excită spiritul ca Ia suprarealişti. Caracterele se dizolvă aci în misterul fiinţelor, fie el uşurinţă sau adîncime. Cititorul nu mai este poftit la un spectacol bine organizat care să-1 intereseze îndeajuns pentru a răspunde apoi curiozităţii astfel declanşate, ci este solicitat să participe la o analiză şi la o cercetare ale cărei rezultate dezamăgesc, deoarece prin definiţie ele nu răspund viziunii noastre obişnuite asupra lucrurilor. Romanul realist ajunge la un tablou al societăţii, Joyce la un monolog incoerent. Iată care este diferenţa dintre arta romanului care aplică o anume lesniciozitate tehnică unei materii pozitive şi neartistice şi cea a romanului ca aventură artistică ce trebuie să folosească o tehnică neobişnuită, de cele mai multe ori derutantă, pentru a filtra o materie indefinisabilă prin natura ei.

Existau deci, în prima parte a secolului al XX-lea, *două* genuri numite /oman[11] deosebite atît în intenţii cît şi în mijloace. Cel mai vechi, romanul întemeiat pe o viziune pozitivă asupra fiinţelor şi faptelor, consacrat prin punctul său maxim care a fost romanul postrealist, răspunde unei dezvoltări aparte a povestirii în proză, caracteristică civilizaţiei noastre raţionale, sensibile, mistice. Cel mai nou, ivit în epoca simbolistă, este succesorul altor genuri şi altor inspiraţii. El este străin acelui „roman[11] pe care Anglia, Franţa şi Spania l-au întemeiat începînd din secolul al XVII-lea. în timp ce romanul tradiţional a devenit de multă vreme o necesitate elementară a civilizaţiei noastre, romanul-aventură artistică reprezintă un fapt nou, dar limitat. Raportul lor rămâne astăzi identic celui care a putut exista în anumite momente între *proză* şi *poezie.* Ele exercită o influenţă reciprocă : un realist ca Hermann Broch are inflexiuni joyceene în *Moartea lui Virgiliu,* un artist ca Lawrence Durrell respectă în mare convenţiile naraţiunii. Deosebiri de intenţie şi de perspectivă însă, — a folosi arta scrisului pentru a sugera realul, sau a

folosi realul pentru a inventa dincolo de el o artă a

scrisului — ne fac să regretăm că teoreticienii n-au consacrat schisma şi n-au folosit, ceea ce ar fi mai limpede, două cuvinte diferite pentru două genuri diferite. Nu se cade nicidecum aa un bibliotecar să rînduiască sub aceeaşi etichetă *Castelul* lui Kafka şi *Focul* lui Barbusse.

Romancierul a denunţat astfel *compromisul realismului,* care îl lega de publicul său, la fel precum îl denunţau în acea vreme pictorii şi sculptorii. |

Acest compromis silea pictorul sau scriitorul să *adopte viziunea profanului:* el avea în schimb dreptul să-şi aleagă subiectul, să folosească unele jocuri cromatice, avea dreptul la pitoresc. Chardin, Ingres, Courbet pot avea, desigur, o sensibilitate anume. Ei pictează însă, „instalează" un corp omenesc aşa cum îl vede un om oarecare, un frizer sau un burghez — nu aşa cum îl vedea un sculptor medieval, nici aşa cum îl va vedea Rouault. Merimee, Flaubert, Zola, au intenţii sau idei ; ei descriu însă veşmintele, statura, chipul, personalitatea socială, aşa cum le vede, şi-i place să le vadă, un om de mijloc înzestrat cu putere de observaţie, un notar sau o femeie curioasă şi flecară. Ei n-au libertatea lui Chretien de Troyes, nici pe cea a lui Joyce.

Această ipotecă a realismului asupra artei părea firească la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi continuă să mai pară 'astfel, unui public uriaş pe care formele noi îl descumpănesc. în Franţa, de pildă, există oîteva milioane de cititori posibili, de amatori posibili, care se scandalizează pentru că Rouault aşază o linie neagră acolo unde în realitate ea nu există (ca să nu mai vorbim de figurile cu două nasuri ale lui Picasso), pentru că Joyce scrie uneori „cuvinte fără legătură". Deoarece, din secolul al XVII-lea şi pînă în secolul al

XlX-lea, raporturile dintre artă şi viziunea comună, banală, asupra

lucrurilor au fost sancţionate de un concordat, deoarece cutumele de viziune, prenoţiunile, rutinele pe care le posedă omul de mijloc rămîn întemeiate, prin educaţie şi tradiţie, pe aceste trei secole, majoritatea francezilor în stare să cumpere cărţi ori să privească tablouri ar voi să constrîngă artistul să adopte modul lor de viziune ; nicăieri, încă, nu se învaţă că *arta este tocmai acea ruptură de modurile noastre obişnuite de viziune...*

Această revoluţie nu are nimic excepţional. Joyce, Proust, Kafka sînt fenomene mai naturale ca Balzac, ca Zola, ca Duhamel. In istoria omenirii se poate constata că expresiile artistice ale celor mai multe popoare nu corespund cu viziunea pe care şi-o fac oamenii comuni asupra vieţii de toate zilele. *Odiseea* era la fel de neverosimilă şi monstruoasă pentru un grec, cum sînt pentru noi operele lui Kafka, Cocteau, şi Joyce. Biblia evocă, desigur, viaţa familiară a evreilor, dar ea era, în acelaşi timp, o măreaţă istorie care-i înfricoşa. O doamnă sărbătorită în secolul al XlII-lea socotea *Tristan şi Isolda* ori ciclul Graalului drept opere de artă ezoterică, şi nu o zugrăvire a vieţii cotidiene. Chiar dacă stabilea un raport între ele, acesta era următorul : ar fi dorit aa viaţa ei să semene cu aceste romane. Nici nu-i trecea prin minte însă că romanele ar trebui să semene cu viaţa ei. Nouă de asemenea, ne este dificil să înţelegem arta neagră, iar măştile africane ni se par înspăimântătoare. Adevărul este că ele îi înspăimîntă şi pe negri... Nu trebuie să spunem că negrii sînt nişte sălbatici, că nu-i înţelegem, că arta lor rămîne tainică pentru noi... Singura deosebire este că negrii aveau, după cum e şi firesc, o artă care-i umplea de spaimă, pe cînd noi avem, ceea ce-i cam anormal, o artă absolut inofensivă. Pe scurt, a fost totdeauna firesc — în afara celor cîtorva secole precedente — să se considere că

arta este o creaţie superioară vieţii, întrucîtva înfricoşătoare, întrucîtva de neînţeles ; în viaţă, poţi încerca să imiţi arta. Dar ca arta să imite viaţa, iată o idee cu totul străină tuturor marilor epoci de creaţie artistică.

Şi totuşi, începînd din secolul al XVI-lea, artele in Occident au apucat pe această cale, fie că e vorba de poezie, fie că e vorba de pictură, şi n-au părăsit-o decît cu greu, la sfîrşitul secolului al XlX-lea.

Cazul romanului este un caz aparte ; el nu s-a dezvoltat în mod original decît în această perioadă în care artele au fost treptat-treptat cucerite de realismul formelor. Mai mult decît orice altă expresie artistică, el se trezeşte ,,angajat“ în optica realistă, căreia îi datorează totul şi, în primul rînd, dezvoltarea, succesul, precumpănirea sa. Prin origini, creştere şi chiar prin definiţie, el aparţine unei civilizaţii (secolele XVI—XIX) care pune mai mare preţ pe *veridic* decît pe *artă...* Iar Jacques Bainville definea minunat această tutelă, atunci cînd scria în *Salonul lui Aliănor :* „Principala eroare a stupidului secol al XlX-lea, în literatură, a fost aceea că a făcut din roman o operă de artă ori poate, pur şi simplu, că a văzut în el o operă de artă'[1].

Jacques Bainville nu se înşela decît cu un secol. Căci numai în secolul al XX-lea, refuzînd a mai fi doar un aliment social, o hrană a imaginaţiei, ori un instrument de etalare a „moravurilor[41] în vigoare, romanul a încercat să devină o *artă* nu datorită formei, ci intenţiei : adică, o evocare fulgurantă a neliniştilor omului în faţa a ce-1 depăşeşte mai curînd decît reiterare logică a rutinei şi pizmuirilor omeneşti.

Şi totuşi, de la Henry James la Kafka, de la Cocteau la Muşii, romanul ca operă de artă, chiar dacă se dezvoltă în acelaşi timp cu noua artă picturală, nu izbuteşte să biruie asemeni ei. în pictură era de ajuns ca

vreo cîteva mii de cumpărători să urmeze îndemnul criticilor şi directorilor de galerii. Romanul ar fi avut nevoie de trei sute de mii de cititori receptivi la noţiu-

nea de artă modernă, în stare să renunţe a mai cere ca autorul să aibă viziunea unui profan...

Romanul-artă, cel care derutează şi displace în prima clipă, nu a reuşit, aşadar, să se impună definitiv împotriva romanului tradiţional. Forţele opoziţiei şi invenţia artistică n-au precumpănit, cum s-a întîmplat în arta plastică, asupra gustului banal al veridicului, al imitaţiei, al virtuozităţii. Arta romanului îşi păstrează astfel ascendentul asupra romanului ca artă.

ROMANUL DESTINULUI
ŞI AL „CONDIŢIEI UMANE"

Intre academism ţi noile viziuni: romanul tragic al condiţiei umane. — Stendhal ţi romanul ca istorie a unei voinţe, depăţirea destinului, romanul examenului de conţtiinţă. — Barres ţi Un om liber, *Montherlant ţi* Visul, *afirmarea individului. — Psichari, Jiinger, Saint-Exupery: sentimentul metafizic al acţiunii. — O lume virilă, romanul dezbărat de romanesc, Albert Camus ţi sensul destinului. — Arta literară a lui Malraux: un tragic racursiu cinematografic, diversele planuri de acţiune la Malraux ţi compoziţia* Condiţiei umane, *prezent ţi eternitate, „un racursiu al abisului".*

Dacă intre 1890 şi 1940 aventura artistică a romanului n-a modificat viziunea romanescă decît în cîteva opere experimentale, sau în cîteva opere de vîrf rezervate iniţiaţilor, un alt roman s^a impus însă într-o măsură mai largă, ca o depăşire a realismului anecdotic. Este vorba, de la Stendhal sau Dostoievski la Malraux sau Camus, de romanul „condiţiei umane", al „stilului de viaţă“, al dramei morale sau metafizice. Şi el se trage dintr-o altă vină decât cea a perfectei „picturi" psihologice şi sociale ; ba chiar, prin neliniştea şi duritatea sa, alcătuieşte o forţă de opoziţie faţă de povestirea bine întocmită, confortabilă, oare nu pune probleme.

Romanul dostoievskian sau cel al „condiţiei umane" preia de la realism procedeele elementare. In naraţiune sau în descripţia rapidă, el adoptă o viziune care să nu şocheze bunul-simţ obişnuit; el nu prea caută efectele artistice, se mulţumeşte de cele mai multe ori să rânduiască personajele şi decorul într-un stil lipsit de incongruenţe. El diferă de realismul tradiţional numai

prin

inspiraţie şi intenţie : la Stendhal, Barres, Bernanos sau Mairaux, el prezintă un ins în *goană* nervoasă către o viziune a lumii, în timp ce romanul tradiţional *se instala* de la început într-o viziune a lumii care era aceea a povestitorului.

Dacă între optica romanului banal care rămîne, desigur, uzînd de procedee mai isteţe, mai solemne şi mai literare, optica insului de rînd, şi optica romanului artistic care modifică planurile şi unghiurile viziunii, există un conflict de nerezolvat, romanul condiţiei umane scapă din acest conflict şi totuşi reînnoieşte viaţa povestirii. Stendhal, Dostoievski, Bernanos, Mairaux îşi prezintă personajele şi decorul ,^aproape[11] la fel ca Zola sau ca un autor de romane poliţiste, numai că într-o manieră mai plină de nerv şi mai lapidară. Astfel, lectorul care nu este şi artist regăseşte aproape fără dificultăţi acele obişnuite repere de asemănare la îndemâna oricui, care lipsesc la Kafka. Şi totuşi cartea, fie că e vorba de *Idiotul,* de *Bucuria* sau de *Condiţia umană,* nu se aşază în acea viziune stabilă şi calmă a unei lumi măsurate şi judecate, în care postrealismul, psihologic şi social, îşi desfăşoară anecdotele. Dimpotrivă, atunci cînd răzbeşte prin neliniştile unui rus epileptic, ale unei fecioare mistice şi pline de energie, ale unui terorist chinez, viziunea asupra lumii este necontenit pusă în ecuaţie, iar romanul se defineşte prin acest efort zvic- nitor de a o pune, fără încetare, la punct...

Scăpând, astfel, de ezoterismul romanului ironic şi estetizant, vădind totuşi arta de a pune în ecuaţie conduita şi adevărul existenţei, romanul dostoievskian răspundea admirabil, între 1890 şi 1947, nevoilor creatoare şi reflexive ale epocii. între forţele de creştere ale romanului banal şi forţele de opoziţie ale romanului artistic, virulent şi neliniştitor, el a putut să împace arta obişnuită a romanului cu cea a romanului angoasat. Originea sa îndepărtată este romanul stendhalian.

Cu totul fără voie, între 1830 şi 1839, Stendhal a inserat în cele , trei romane principale ale sale, publicate sau inedite, *istoria unei voinţe. Roşu şi Negru, Mînăstirea din Parma* şi *Lucien Leuwen* fac ca Stendhal să fie, între romancierii de dinainte de 1900, cel mai citit de tinerii de astăzi. Motivul este că aceste cărţi pun, în termeni limpezi, o unică .problemă : cum îşi va făuri „destinul[11] un tînăr de douăzeci de ani ! în această problemă Stendhal se ţine la fel de departe de neliniştile sentimentale şi metafizice din *Rene* ca şi de problemele de pură ambiţie socială din *Iluzii pierdute,* sau de educaţie sentimentală din *Adolphe.* Nici Julien Sorel, nici Fabrice del Dongo, nici Lucien Leuwen nu se opresc la problema pe care o pune viitorul lor loc în societate, după cum nu sînt opriţi de beţiile, bîlbîielile, aspiraţiile tinerelor lor inimi. Dragostea-pasiune, pe care o încearcă toţi trei, în virtutea unei legi, a vremii de care Stendhal n-a reuşit să scape — nu înseamnă totuşi punctul esenţial al aventurii lor. Pe parcursul celor trei probe : socială, „metafizică[11] şi amoroasă, putem admira în ei, la modul cel mai simplu, *tensiunea* unei fiinţe curate şi fine, a cărei singură şi profundă ţintă, în cadrul umanităţii, este de a se dovedi, fără vanitate de altfel, o fiinţă „rasată[11].

Stendhal s-a trezit astfel în situaţia de a exprima fără premeditare, în întreaga sa puritate, *exigenţa* cea mai purificată, cea mai simplificată a omului „modem[11]. El o exprima cu anticipaţie. Epoca sa era îmbibată, chiar la cei mai buni dintre tineri, de o anume febră a ascensiunii sociale, de un fel de dulcegărie a sentimentelor de dragoste, şi de o vagă nelinişte metafizică şi artistică. Dimpotrivă, această îndirjită intenţie a eroilor lui Stendhal corespunde — aşa cum a prevăzut şi el într-o butadă — unei stări de spirit şi de înflăcărare care nu-şi va găsi expresii reale decît începând din 1910. Exigenţa lui Stendhal este o exigenţă *laică:* însuşirea de a fi om, elevaţia şi nobleţea sînt aci de sine stătătoare faţă de credinţele religioase. Aci reuşita socială este exerciţiu, nu scop, dar abia din 1920 pînă în

1939 ea va însemna un atare lucru pentru citeva mii de tineri francezi. în fine, oricîtă importanţă i-ar da dragostei, Stendhal face din ea, mai curînd, o experienţă tumultoasă decît un absolut romanesc.

De aceea, romanele sale, folosind ca *substanţă* primordială experienţele omeneşti, sociale sau amoroase ale romanului romantic, propuneau pe nesimţite un alt soi de tenacitate şi de nobleţe : a rămîne exigent, plin de spirit critic faţă de tine însuţi, în aventurile sociale şi sentimentale cele mai măgulitoare ; a crede că scopul omului este de a se şlefui şi de a-şi domina viaţa, nu de a o cucetri şi a o stăpîni.

Ştim că povestea lui Julien Sorel nu epuizează personajul Juliein Sorel. Acest băiat plin de energie perseverează în intrigă şi ambiţie, seduce femeia pe care trebuie s-o seducă, tînăra fată pe care trebuie s-o cucerească, omul politic ce-1 poate promova şi protegui. Făcînd toate acestea însă, el îşi joacă jocul, nedînd înapoi : pînă la urmă va merge la eşafod. Dar de vreme ce moare cu seninătate, cu nobleţea celor din urmă conspiratori din epoca lui Ludovic al XlII-lea, ceea ce afirmă el nu este ambiţia meschină a claselor inferioare şi nici aprinderile şi pasiunile sale, ci voinţa sa de a arăta că omul îşi depăşeşte destinul individual atunci cînd i se jertfeşte pe de-a-ntregul... Destinul lui Fabrice este cu totul asemănător : existenţa unui tînăr oare s-a bucurat de toate, care s-a irosit atît de frumos în a face din viaţa sa de copil răsfăţat şi curajos o muzică adesea molatecă şi câteodată inflexibilă, care dovedeşte că destinul cel mai favorizat trebuie să fie şi o sfidare adresată pieirii, eternităţii. Adevăratul comentar la *Roşu şi Negru* şi la *Mînăstirea din Parma,* ar fi cel pe care Malraux l-ar fi putut face.

Omul trăieşte pentru ca traiectoria vieţii lui să fie curată. Limpede, hotărîtă, eroică, fie că acest om se jertfeşte pe altarul dragostei, al iubirii de sine, al progresului social sau al oricărui alt ideal... Iată ce afirmă Stendhal, acest ratat care a scris cu o sută de ani

înainte marile cărţi ale secolului al XX-lea. Tot aşa

cum mitul Graalului, întocmit altădată de clerici plini de osîrdie, exprima virtutea umană într-o epocă de aventură şi credinţă, mitul stendhalian, exprimat pentru prima oară cam pe la 1835 de un omuleţ scund şi gras, a propus unui veac întreg virtutea laică şi nobleţea laică a unei epoci noi, în care intelectul a înlocuit credinţa, iar compromisul aventura... Julien Sorel este intrigant asemeni diriguitorilor lumii modeme, acolo unde Parsifal era îndrăzneţ ; cinic, ca toţi adolescenţii acolo unde Parsifal era „pios[11]. Iată pentru ce el este în rol, vorbeşte oamenilor de astăzi, oferindu-le o exigenţă care poate fi a lor.

Romanul stendhalian se impune, abrupt, frămîntat ca examenul de conştiinţă al unei epoci, al mai multor generaţii. El se aşază într-un punct precis al conştiinţei : analiza înăsprită prin voinţă. Este romanul reflexiunii morale. El nu va lua în seamă faţetele sensibilităţii, expresia estetică şi nici chiar observaţia socială atunci cînd nu-i mai slujeşte scopurilor. Este cartea ce oferă un „stil de viaţă“ şi nu un studiu. Ea îi ispiteşte pe cei tineri dacă sînt activi, serioşi şi nonconformişti. Ea ocupă locul pe care îl aveau războiul şi predica în secolul al XVII-lea, războiul în secolul al XH-lea, concupiscenţa socială în secolul al XlX-lea.

Tehnica lui este limpede : să evoce totul, să analizeze totul, să nu admită nimic, să ducă totul pînă la capăt şi, în pofida a tot felul de „planuri ale realităţii[11], să nu observe în ea decât ceea ce îndeamnă spre nobleţe o sensibilitate tînără şi gata să acţioneze.

*
* *

Tînărul Barres a răspuns cel dintâi acestei chemări. Formei laice, asociale, eroice a acestei chemări. Sub *ochiul Barbarilor* (1888) şi *Un om liber* (1889) sînt nişte manuale pentru formarea „Eului“ în opoziţie cu lumea :

„Philippe găsi adevăratul sens interogîndu-şi Eul asupra acordului său cu grupurile. îl văzu ca pe un efort al

instinctului de a se realiza.[111] Ele reprezintă nişte tratate ale exaltării : „Primul principiu : Nu sîntem fericiţi decît în exaltare. Al doilea principiu : Ceea ce măreşte mult plăcerea exaltării este analizarea ei. Consecinţă : Trebuie să simţi cît mai mult, analizînd cît mai mult."[CXIX] [CXX]

In aceste „exerciţii spirituale" cam forţate, desigur, în această căutare artificială a unui „stil de viaţă" găsim din nou influenţa unui Stendhal interpretat într-un sens abuziv. Aceste „principii" puţin cam copilăreşti nu sînt decît transpoziţia „în vid", în spiritul unui estet ambiţios, a acelor „reguli de conduită", pe care, angajaţi de Stendhal într-o acţiune mai reală, şi le impuneau Julien Sorel sau Fabrice del Dongo. *Sub ochiul Barbarilor* n-are alt subiect decît meditaţiile unui diletant care se crede un erou al afirmării de sine. Cînd severe reguli de viaţă, cînd nevoia de a şlefui arta de a simţi : „I se păru că o parte din el însuşi, de multă vreme închisă, se redeschidea. îndată viziunea sa asupra universului deveni mai vastă." [CXXI]

în *Un om liber,* acest examen de conştiinţă şi această dresare a Eului se fac în doi, între autor şi Simon. Barres refuză neîncetat orice valoare morală (sau romanescă) care nu este exigenţa unui spirit exigent, a unui Eu care vrea să fie, din punct de vedere moral şi artistic, superior tuturor înfăptuirilor lumii : „Străin faţă de lumea exterioară, străin chiar faţă de trecutul meu, străin faţă de instinctele mele, cunoscând doar emoţii iuţi, pe care să le fi ales tot eu : un Om cu adevărat liber !“[CXXII]

CXIX Maurice Barres: *Examen de Sous l'oeil des Barbares,* Emile-Paiul, 1911, p. 28.

CXX Maurice Barres: *Un Homme libre,* Emile-Paul, 1912, p. 11.

CXXI Maurice Barres : *Sous l'oeil des Barbares,* p. 174.

CXXII* Maurice Barres : *Un Homme libre,* p. 202.

Are o prea mică însemnătate caracterul mai mult sau mai puţin artificial al acestor cărţi barresiene, dublate în Italia de cele ale lui D'Annunzio. Ele subliniază totuşi o *nouă funcţie a romanului:* căutarea unui „stil de

viaţă“. La Montherlant, la Malraux, o operă romanescă nu are pretenţia că zugrăveşte realitatea, nici că analizează omul aşa cum este el, ci că proiectează într-o carte plină de nelinişte omul aşa cum ar voi el să devină — chiar dacă nu reuşeşte.

O dată cu *Visul* lui Montherlant (1922) educaţia sentimentală încetează a mai fi o experienţă amoroasă şi socială, aşa cum era în epoca lui Flaubert, pentru a deveni o formaţiune a voinţei. Nici dragostea, nici ambiţia nu-1 animă pe Alban de Bricoule, ci numai dorinţa de a excela în acţiune. Eroul este hotărît, delicat şi indiferent, când, înainte de a pleca în război, îşi ia rămas bun de la sportiva Dominique Soubrier : „Dominique Soubrier, îi spuse el luîndu-i mîna, îţi spun la revedere. Apoi cu mare emoţie, dar surîzînd, cu pleoapele un pic plecate : «Să fim cuminţi mereu». Fără a înceta să zîmbească, îi mai >. spuse, precum unui copil : «Te iubesc mult»“ *.

Oricare ar fi într-un astfel de text afeotarea autorului, ea oglindeşte atitudinea unui băiat în faţa unei fete, atitudine pe care o vor prelua, fără afectare, mulţi din succesorii săi. Dragostea nu va mai fi un subiect romanesc. în *Visul* stilul romanului de adolescenţă se modifică. Tînărul nu mai este pus să-şi analizeze sentimentele, ci să-şi prezinte senzaţiile virile într-o lume a acţiunii : „Oricum ar mînui gîndul morţii sale, acesta rămîne pentru el un pistol neîncărcat ; puteţi apăsa pe trăgaci ţinînd ţeava la tîmplă, în gură, oriunde, el nu vă va putea face nici un rău. Ce preţ mai poate avea un sacrificiu care nu vă costă nimic ? El

caută atunci ceva care să-1 coste.“[2] Iată, devansat,

' H. de Montherlant: *Le Songe,* Grasset, 1922, p. 139.

[2] *Ibidem,* p. 232.

stilul lui Mairaux. Totul se modifică în *tonalitatea* naraţiunii, iar naraţiunea nu mai exprimă decît o reflexiune asupra moralei individuale a eroului şi asupra experienţei sale înregistrate lapidar : „Cel care îşi salvează viaţa o pierde (...). Acest regat nu-i din această lume. Nimic care să nu fie contrar uzanţei umane, obiect de scandal şi de încurcătură. *Nu-mi este îngăduit să fac ce vreau cu avutul meu ?“*

Alban de Bricoule nu exprimă aci nici starea societăţii în 1922, nici măcar starea de spirit a tinerilor nobili de ţară care se întorceau după unul sau doi ani de război. El traduce pur şi simplu nevoia de afirmare a individului, a unui individ care, pe bună dreptate sau nu, găseşte în el mai multă forţă vitală şi valoare estetică decît în lumea ce-1 înconjoară. în 1930, *Calea regală* a lui Mairaux nu mai este povestirea unei aventuri în Laos ; ea exprimă crisparea omului care vrea să afirme, cu disperare, *prin actele sale* un absolut pe care viaţa i-1 refuză... *Patria lăuntrică* a lui Ignace Legrand nu se reduce la o luptă anecdotică între un tînăr medic, boala şi soţia lui ; în acest roman, care a şi avut ecou, predomină nevoia de a găsi, dincolo de existenţă şi de aventurile ei, o afirmare a omului care depăşeşte ceea ce se poate „istorisi[11] într-o naraţiune... în fine, *Greaţa* de Sartre, în 1938, nu descrie numai plictiseala unui intelectual dezabuzat într-un oraş de provincie, ci drama acestui om care ar voi să „existe[11], să fie un lucru şi o conştiinţă în acelaşi timp, să învingă această neputinţă de a fi, care-i frământă atît pe oamenii sinceri...

în acest fel s-a afirmat de-a lungul întregii prime jumătăţi a secolului al XX-lea, în afara romanului tra-

diţional pe de o parte, în afara căutării de tehnici noi pe de altă parte, un roman cu titluri pline de semnificaţie : *Un om liber, Condiţia umană, Patria lăuntrică...* Aci nu se mai pune nici problema descrierii, nici cea a naraţiunii : motorul său este furia ce pune stăpînire pe om cînd îşi dă seama că nu-i decît un om, o fiinţă ale cărei acte n^au niciodată o valoare *absolută...*

PSICHARI, TUNGER, SAINT-EXUPERY

Intr-adevăr, de cînd umilinţa creştină şi resemnarea au pierit din zona sensibilităţii literare (dacă au stăpînit-o vreodată), de cînd valorile sociale nu mai oferă individului cît de cât rasat repere sigure pentru a-şi construi viaţa, există o nevoie brutală şi ireductibilă de a zugrăvi *nu viaţa ci ardoarea omului în faţa unei vieţi* şi unei condiţii umane care nu ajung să-l satisfacă ; „revoltă“, cum va fi numită prin 1947, sau „angoasă[11], cum i se spunea prin 1925. Această exacerbare modifică optica romanului, deoarece scriitorului care se exprimă folosind acest gen nu-i mai pasă de zugrăvirea realităţii, ci numai de *gesturile* şi *actele* prin cane anumiţi oameni ar voi, fie şi numai pentru ei înşişi, să dea acestei realităţi un sens diferit, mai *plin :* la Malraux, la Saint-Exupery, la Beroanos, omul îşi clamează foamea de *eternitate* într-un gen literar (povestirea romanescă) oare la origine nu era menit decît a povesti, într-un chip binevoitor sau interesant, buna şi banala existenţă omenească... Romanul colectează aci neliniştea misticilor, numai că misticii nu mai au Dumnezeu.

*
* *

Universul romanului stendhalian este universul viril. După Stendhal el se prezenta ca atare (chiar, şi mai ales, în *Lamiel)* în ciuda intervenţiei pasiunii romantice. La Barres, la Montherlant, el aduce in scenă energia masculină. Mediul său nu este societatea umană familială, ci acea lume a acţiunii ai cărei precursor a

fost Emest Psichari *(Călătoria Centurionului,* 1916), pe care T. E. Lawrence a cunoscut-o în Arabia, Ernst Jiinger în război şi în aventură, Saint-Exupery în experienţa pionierilor aviaţiei.

Acţiunea serveşte aci drept punct de plecare pentru căutarea unei legi morale şi unui sens al vieţii. Nu-i vorba de a interpreta existenţa, ci de a o cuceri, de a o informa, de a-i da o formă... Este un roman „expe-

rimental". Primele opere ale lui Saint-Exupery *(Curier de Sud* în 1928) au un accent identic cu primele romane ale lui Malraux *(Cuceritorii,* 1928), acelaşi stil intermitent, net, precis :

„Şeful de pistă se întoarse pe jumătate către manevranţi :

— Cine a fixat capota ?

— Eu.

— Douăzeci de franci amendă.

Şeful de pistă aruncă o ultimă privire : ordine absolută a lucrurilor; gesturi ca într-un balet. Acest avion are locul lui în hangar, tot aşa cum peste cinci minute îl va avea în cer." [CXXIII]

Atmosfera este ia fel cu cea premergătoare luptei revoluţionare în China.

„ — Doi cădeţi pentru a te însoţi, spuse Garin. Toţi cei sosiţi care au muniţii, douăzeci de metri în faţă (...).

Şi cînd toate au fost gata, fără strigăte, într-o pulbere înţepătoare şi densă, străbătută de razele soarelui :

— Acum, mai întîi puştile, muniţiile la trei metri mai încolo. Cadeţii în faţă de tot. Oamenii în rînduri de cîte zece..." [2]

Dincolo însă de aceste gesturi aride, de aceste acte,

CXXIII Antoine de Saint-Exupery: *(Courrier-Sud,* în *Romans,* Gal- limard (Bibi, de la Pleiade) 1953, p. 1.

[!] Andră Malraux: *Les Conquirants* în *Romans,* Gallimard (Bibi, de la Pldiade), 1947 p. 89.

[s] A. de Saint-Exupery: *Terre des hommes* în *Romans,* ed. cit. p. 166.

există în taină o aceeaşi preocupare, de departe metafizică şi jansenistă : a-ţi justifica viaţa prin acţiune. Romanul de acţiune nu manifestă interes decît pentru „fiinţele ample care acceptă să acopere largi orizonturi cu frunzişul lor. A fi om înseamnă a fi răspunzător. înseamnă a te ruşina în faţa unei mizerii care în aparenţă n-ar depinde de tine...“ [3] Acelaşi lucru la luptătorul chinez al lui Malraux : „Viaţa lui avea un sens. îl ştia prea

bine : să dea fiecăruia din aceşti oameni, pe care, chiar în această clipă, foamea îi ucidea ca o ciumă înceată, certitudinea propriei lor demnităţi." [CXXIV]

O lume exclusiv virilă, în care ispita „romanescă" tradiţională a romanului — analiza la nesfîrşit a încercărilor dragostei, a dificultăţilor sociale, personale, emotive, — este înlocuită cu exigenţa mai severă a sensului însuşi al existenţei devenit vizibil datorită unei „angajări", de orice fel ar fi ea. Este aceeaşi angajare care se impune în *Ciuma* lui Camus : deşi ar putea părăsi Ora- nul transformat într-un lagăr de concentrare în urma ciumei şi regăsi femeia pe care o iubeşte, Rambert, ră- mîne pentru a da îngrijiri inutile bolnavilor, aşa cum a făcut prietenul său Rieux : „Ce vă îndeamnă să vă ocupaţi de asta ?

— Nu ştiu, Poate că propria mea morală. — Dar care anume ? — înţelegerea." [CXXV]

Dacă nu ţinem seama de Cervantes, Daniel Defoe, Sade, Dostoievski — şi vom înţelege atunci pentru ce Malraux citează aceşti romancieri, ca fiind singurii care „rezistă" în faţa neliniştii — constatăm că pentru prima oară romanul evadează din universul *emotiv* în care s-a născut o dată cu romanele cavalereşti, aceste romane care „feminizau" atît de bine eroismul. Chiar romanul picaresc sau social, cel al lui Lesage, Balzac, Zola, făcea apel — fără să mai vorbim de Dickens — la această *înduioşare* aflată la temelia pateticului romanesc... Din

CXXIV Andre Malraux: *La Condition humaine* în *Romans* p. 227.
CXXV Albert Camus: *Ciuma.*

pricina lui Rousseau nici Stendhal nu i s-a putut sustrage.

Dar romanul „stendhalian" creează dacă nu un *gen,* cel puţin interpretarea „virilă" a genului, care-1 metamorfozează, izgonind descrierea binevoitoare, emoţia uşoară, ba chiar emoţia tăinuită... Să nu ne înşelăm asupra acestor termeni : trebuie să înţelegem prin „virilă“ o lume în care complexitatea patetică a detaliilor vieţii

umane este subestimată în comparaţie cu sensul ei esenţial şi primordial. Este — de pildă — lumea lui Pascal... A exclude din principiu femeile este un lucm ou neputinţă de realizat. Numai obiceiul, moravurilor şi tradiţia au conferit cuvîntului „viril“ un sens simbolic care ne sileşte să-1 folosim aci.

Romanul condiţiei umane urmează de altfel tradiţia, opunînd lumea „virilă“, care exprimă sentimentul tragic al destinului, universului „feminin“ care nu-ţi îngăduie să resimţi această tragedie decît in amănuntele şi în complexitatea existenţei. La Malraux, *Condiţia umană* îi pune faţă în faţă pe Kio şi May, omul de acţiune şi femeia care, în pofida tuturor strădaniilor ei, nu poate face altceva decât să reprezinte valori diferite, mai tulburi. La Saint-Exuperv, *Curierul de Sud* nu este altceva decît un lung dialog între exigenţa masculină şi complexitatea feminină, între Jacques Bemis şi Genevieve. *Zborul de noapte* rezumă acest contrast într-o scenă foarte cinematografică şi foarte simplă, în care soţia unui pilot al cărui avion este socotit pierdut vine — în mod inutil — să-1 întrebe pe şeful aeroportului dacă nu s-a auzit ceva : „Ea venea să-şi apere, sfioasă, florile, cafeaua, carnea ei tînără. Din nou, în acest birou încă mai rece, buzele-i începură să tremure. Descoperea şi ea propriul ei adevăr în această lume inexprimabilă. Tot ceea ce resimţea ca devotament, ca o dragoste aproape sălbatică, atât era de puternică, i se părea că împrumută aci un chip supărător, egoist. Ar fi dorit să fugă :

„— Doamnă, îi spuse Riviere, nu mă deranjaţi de loc.

Din păcate, doamnă, dumneavoastră şi cu mine nu putem face altceva decît să aşteptăm.[111]

Această ultimă frază chiar, arată contrastul dintre emotivitate şi legea acţiunii.

Secole de-a rîndul romanul a exploatat efectele emotivităţii şi pateticului. Sfârşind dintr-o dată cu ele, romanul „viril[11] al destinului procedează la o anume eli-

[1] A de Saint-Exupery: *Zbor de Noapte,* EL.U., 1948, p. 81.

minare, vădeşte o hotărire. Dar această reacţie numită virilă, poate duce la o grosolănie prea puţin plăcută, ca de pildă in seria *Tinerelor fete* a lui Montherlant...

Scopul urmărit de acest roman al condiţiei umane a fost încercarea de a se dezbăra de excesul de romanesc, de viziunea „feminină[41] a romanului care dominase încă de la originile acestui gen. Dacă — fără pretenţia de a fixa fiecare sex într-o specializare pe care în realitate numai moravurile au impus-o — vom continua să înţelegem, în lipsa unor termeni noi, prin „viril[11] acea imagine simplificatoare a vieţii, activă şi esenţială, prin „feminin[11], acea imagine a vieţii care preferă amănuntul şi oomplexităţile, trebuie să recunoaştem că din clipa în care s^a năsaut, romanul s-a complăcut, la un mod excesiv, în a salva amănuntele existenţei, societăţii, vieţii individuale, şi chiar ceea ce în realităţile şi experienţele amintite dă naştere la complicaţii de interes secundar.

Nu era nicidecum o intenţie neavenită propunerea ca — trecând prin exigenţele acţiunii imediate, şi ale unei aventuri fără ocolişuri, — să desprinzi esenţialul... Romanul „viril[11] apare la timp — ba chiar foarte tîrziu — în istoria romanului. El se înstăpîneşte în clipa în care secolul al XX-lea se apropie de criza sa centrală ; el reapare după această criză, în *Căile libertăţii,* de Jean-Paul Sartre. De asemenea, ba chiar într-o măsură mai limpede, în opera mai mult „filozofică[11] decît romanescă

a lui Albert Camus. Nu vom găsi oare în *Străinul,* redus la o dramă seacă şi simbolică, conflictul între sensibilitatea tulbure şi exigenţa esenţială ? Tot astfel cum în *Ciuma,* se înfruntă mila şi acţiunea, tragicul şi pateticul (care pot fi duşmani), bunăvoinţa şi rigoarea. La mijlocul secolului al XX-lea, romanul „condiţiei umane[11] a scos pentru o clipă fabulaţia romanescă din excesul de sentimentalitate, de dragoste pentru amănunt, de complezenţă, impunînd pentru prea puţină vreme — complezenţa nu-şi pierde niciodată drepturile — exigenţa crudă şi simplificată a omului în faţa propriului său destin.

ARTA LITERARA A LUI MALRAUX

Deşi moşteneşte de la tradiţia realistă o anume prezentare a evenimentelor, romanul energiei sau al „condiţiei umane" recurge totuşi la o optică în întregime nouă. Fără a fi derutat, precum în romanul de artă, de unghiuri de viziune insolite, cititorul este totuşi smuls din fotoliul său de spectator amuzat, sau de observator atent, este invitat a se identifica unei nelinişti, mişcării vitale — şi chiar mişcării cinematografice — a personajului central, acela în care este pus in cumpănă sensul vieţii.

La fel de îndrăzneaţă uneori ca arta impresionistă sau ezoterică, rămînînd totuşi fidelă — în pofida complicaţiilor — viziunii sensului comun, arta romanului stendhalian şi dostoievskian constituie o sinteză între romanul tradiţional şi romanul nou. Deşi acceptă destinul obişnuit al realităţii, ea o decupează totuşi potrivit unui nou stil, mai izbitor, mai angajat în acţiune şi în nelinişte. Aşa este, de pildă, stilul lui Malraux, clasic şi *sincopat* în acelaşi timp.

Tot aşa cum Pascal foloseşte „o elocvenţă care-şi bate joc de elocvenţă", Malraux îşi împinge eroii într-o povestire care nu e povestire. Arta sa literară este o artă a racursiului. El posedă acea elocvenţă care violează ordinea logică şi, la adăpostul unei descrieri făcute în grabă, impune o formulă. Nici nu începe bine descrierea unui spital conform procedeelor obişnuite („Salonul era foarte înalt, luminat de sus prin

oberliht..."), că, fără a fi continuată, ea este grămădită într-o imagine mai pregnantă şi mai generală : „...toate acestea păreau o împărăţie eternă a rănilor, statornicită acolo, dincolo de vremi şi de lume."[CXXVI]

De la viziunea unei lumi reale şi anecdotice, care este aceea a prezentului şi a naraţiunii, se trece fără tranziţie la un alt univers, „etern", deoarece el este acela care, cu fiecare generaţie, este recunoscut şi retrăit de oameni ca fiind un univers al suferinţei. Prezentul anec-

dotic, descriere şi naraţiune, este fără încetare rupt ca-n urma unei zguduiri. Malraux nu leagă între ele momentele care alcătuiesc istoria pe care o povesteşte. Lumea nu este descrisă pentru ea însăşi şi nici ca un decor imuabil al unei aventuri aparte. Un scriitor tradiţional ca Flaubert descrie locuri şi peisaje unde aşază apoi o dramă omenească. Acest decor fix nu există pentru Malraux ; descrierile sînt trăite în conştiinţa personajului şi în funcţie de acţiunea sa : „După coridoare şi încăperi întunecate, ajunseră pe un acoperiş. Dincolo de ţiglele albite de lumină, Castilia acoperită de recolte pîlpîia, cu florile sale pîrlite, pînă-n zarea cea albă. Garcia (...) descoperi cimitirul; şi se simţi umilit de parcă aceste pietre şi aceste monumente foarte albe în întinderea gălbuie ar fi făcut de prisos orice luptă. Gloanţele fulgerau cu şuier surd de viespi...“[1] ; acest peisaj nu este văzut decît de un om în mişcare, suit pe un acoperiş, pentru a trage de acolo asupra inamicului. N-a mai fost descris înainte. Nu-i apare cititorului decît prin conştiinţa lui Garcia. Dacă include un detaliu — cimitirul ce poate fi zărit pe cîmp — acest detaliu nu este decorativ, nici pur şi simplu realist, el pune o problemă a cărei amploare depăşeşte exigenţele umane ale momentului : ideea morţii descurajează în principiu omul în lupta sa pentru un scop precis şi limitat. în fine, descrierea nu există ca

CXXVI Anidrt Malraux: *L’Espoir,* în *Romans,* ed. cit. p. 433.

atare, ea este redusă la cîteva imagini în cursul unei acţiuni şi, în fraza următoare, Garcia trebuie să lupte.

Ritmul povestirii şi al descrierii intricate în ea capătă o altă forţă : între cititor şi personajul povestirii nu există nici un ecran pe care să se contureze un peisaj. Sînt doar impresii care se succed, de pildă, la protagonistul din *Cuceritorii* atunci cînd îl vizitează pe Garin la spital : „Linoleum, ziduri văruite, un mare ventilator, miros de doctorii, mai ales de eter. Plasa împotriva ţînţarilor ridicată pe jumătate : Garin pare culcat într-un pat cu

' *Ibidem,* p. 524.

perdele de tul.[44] [CXXVII] Tot aşa, în descrierea unei încăperi în care pătrunde un om şi pe care o descoperim o dată cu el, după o frază perfect sintactică, stilul este acela al unei notaţii lucide, dar necoordonate : „Zece minute după ce se despărţise de Kio, Kato, trecînd prin coridoare, lăsînd în urmă ghişeuri, ajunse intr-o cameră văruită în alb, goală, bine luminată de lămpi, înzestrată cu apărătoare împotriva vîntului. Nici un fel de ferestre. Pe sub braţul chinezului care-i deschise uşa se zăreau cinci capete aplecate spre masă, dar cu privirile îndreptate spre el“ [CXXVIII]. Oamenii care populează încăperea sînt prezentaţi aci potrivit unui racursiu cinematografic, văzuţi pe sub braţul celui care deschide uşa noului sosit. Aoest pro- oedeu de viziune poate fi găsit de altfel în toate paginile lui Mairaux, lesnicioasă fiind aci detectarea unui *decupaj* cinematografic : pot fi găsite nu mai puţin de şase „planuri[14] diferite în cîteva fraze : „Oraş trist, pustiu, provincial, cu magistrale lungi şi bulevarde drepte unde

CXXVII Andre Mairaux: *Les Conquerants,* în *Romans,* p. 113.

CXXVIII Andre Mairaux : *Condiţia umană,* trad. de I. Mihăileanu, Editura pentru Literatură, p. 33.

iarba încolţeşte sub imenşi arbori tropicali. Culi-ul meu e lac de sudoare : cursa e lungă. Ajungem în fine într-un cartier chinezesc, plin de firme aurite cu frumoase caractere negre, bănci, mici agenţii de tot felul. în faţa mea, prin mijlocul unei străzi largi năpădite de ierburi, trece un mic drum de fier, 37, 35, 33... stop ! Ne oprim în faţa unei case asemenea tuturor celorlalte din cartier : «un compartiment-'*. Un fel de agenţie. în jurul uşii sînt fixate plăci indicînd companii kantoneze de comerţ, prea puţin cunoscute. în interior...[44 CXXIX]

Putem oare afirma că Mairaux şi-a grefat pe modul său de a povesti tehnica cinematografului ? în 1928, cinematograful nu descoperise încă această tehnică, în afară poate de Eisenstein. Dacă acest decupaj *seamănă* cu cel al cinematografului, faptul se datoreşte numai coinci-

denţei : aproape simultan, o artă nouă şi un scriitor foarte personal renunţau la tehnica obişnuită a naraţiunii, aşa cum este predată încă în şcolile primare (descrierea decorului, portretul personajelor, intrigă şi acţiune, conflicte între personaje, analiza psihologică...), pentru a o înlocui cu altă „stilistică". în cadrul acesteia din urmă, *numai acţiunea face să se ivească decorul,* care nu este aranjat dinainte : un film sau un roman al lui Malraux îşi creează cadrul pe măsura desfăşurării acţiunii, romanul tradiţional propunea un decor în care s-ar fi putut pune în scenă diferite tipuri de aventuri.

în timp ce un Benjamin Constant sau un Flaubert sau un Gide, ca nişte buni moralişti ce sînt, comentează ei înşişi, explicînd evoluţia psihologică a personajelor lor, psihologia este subînţeleasă la Malraux ori la cinema : comentariul nu există. în fine, îndeosebi timpul capătă aci un alt ritm. Desigur, arta tradiţională a romanului cunoaşte o anume condensare a timpului relatînd în zece pagini o conversaţie ori un episod care

CXXIX Andre Mairaux: *Les Conquerants,* în *Romans,* p. 11.

durează cronologic zece minute, pentru a rezuma apoi cîteva luni într-o singură pagină. Dar racursiul este prea puţin sensibil, deoarece timpul rămîne legat, generînd un flux : romancierul afirmă : „Au trecut trei luni, în timpul cărora..." Naraţiunea cinematografică folosea acest procedeu încă din 1925, cînd puteai zări pe ecran răsfoin- du-se un calendar. De atunci ea a învăţat să fragmenteze timpul în momente trăite intens, care se succed fără legături sau explicaţii : timpul mort intermediar trebuie ghicit şi subînţeles de către spectator, fiind în întregime sacrificat forţei narative.

Or, tocmai în acest fel sînt scrise romanele lui Malraux. *Condiţia umană* pune în scenă o duzină de personaje, Kio, Cen, Katov, Hemmerlich, Gisors, Clappique, Ferral etc. Malraux ne arată, în zece pagini, două sau trei din ele, la 21 martie, orele unu dimineaţa : apoi, fără tranziţie ori explicaţie, unul din aceştia din urmă, împreună cu alţi doi sau trei, trei ore mai tîrziu. Pe urmă o altă scenă, în altă parte, cu alte personaje ; nici un rezumat asupra a ceea ce s-a întîmplat în răstimp ; totul

descris la prezent, evenimentele sînt simţite pe măsură ce se desfăşoară. Nu există o legătură narativă limpede între aceste scene. Doar unele indicaţii asupra datei şi orei care, de fapt, departe de a informa şi de a contribui la înţelegerea situaţiei, sânt mărturia unei voluntare neglijări a legăturilor. Aceste indicaţii pot fi rezumate în *Condiţia umană,* recopiindu^le şi stabilind astfel ceea ce pare a fi „planul[11] cărţii : prima parte, 21 martie 1927 ora 0,30', 1 dimineaţa, ora 4, ora 4 şi 30' ; partea a doua, 22 martie 1927 ora 11, ora 13, ora 17, (apoi, brusc, o indicaţie eterogenă : „a doua zi, ora 4“); partea a treia, 29 martie (acţiunea este transportată la Han-Keu) ; partea a patra, 11 aprilie orele 0 şi 30 minute, ora 1, ora 3, ora 3 şi 30', ora 6. Ultimele două părţi au aceeaşi structură, simple indicaţii asupra orelor în fruntea fiecărui capitol; cititorului însă i-ar trebui un sfert de oră, răsfoind cartea şi indicaţiile anterioare, pentru a regăsi data. Fiecare din micile capitole,

precedate astfel de o notaţie a orei, pune în scenă personaje care nu sînt aceleaşi cu oele din capitolul precedent, iar unui cititor din secolul al XlX-lea cartea i s-ar părea foarte dezlînată : după ce i-am părăsit pe Kio şi pe May care vorbesc despre valoarea pe care o păstrează dragostea şi femeia în lupta politică, dăm fără veste de nişte personaje cu totul deosebite care urmează să fure lăzile cu muniţii de pe un vas. Compoziţia devine contrastantă : zilele de 21 şi 22 martie descrise oră de oră (cu o preferinţă pentru orele nocturne) fără a se urmări însă aceleaşi personaje, apoi brusc, ziua de 29 martie ; pe urmă 11 aprilie.

N-avem desigur de-a face cu legăturile unei „povestiri". Dacă fiecare moment este foarte dezvoltat, foarte prezent, foarte concret, ansamblul lor se înşiră precum o serie de telegrame de origini diverse şi foarte inegal repartizate : un aflux în anumite zile şi la anumite ore nocturne, dar câteodată săptămîni de tăcere. Aceeaşi compoziţie poate fi regăsită în *Speranţa.* Deci, dacă Malraux ştie prea bine să ne proiecteze intr-un *moment* determinat făcîndu-ne să-1 trăim foarte concret,

romanul, în ansamblul său, ascultă de o compoziţie care s-ar putea numi *telegrafică.*

Menită a traduce imediat sensul destinului metafizic, creaţia romanescă a lui Malraux nu se supune deci normelor literare şi umaniste ale povestirii bine întocmite, chiar dacă-şi exprimă intenţia de-a lungul unei istorii şi a unei aventuri care se situează foarte concret într-o realitate istorică şi individuală. Chiar „povestind[14] un anume moment din viaţa vreunuia din personajele sale, Malraux nu-1 simte ca un romancier „umanist[14] : actul pus în scenă nu este înfăţişat în contextul său uman şi limitat, el este pus în acord cu semnificaţia sa faţă de eternitate — aşa cum la Bernanos este pus în relaţie cu sensul său spiritual. Precum în intenţie, există aci un racursi în frază ori în structura romanului : respiraţia scriitorului nu-şi găseşte ritmul într-un mediu uman închis, ci gîfîie în faţa spaţiului infinit. Există o artă literară proprie romanului „condiţiei umane[44].

ROMANUL DOSTOIEVSKIAN

Drame ale spiritului. — Universul supranatural al lui Dostoievski: dincolo de viaţa reală. — Psihologia spirituală a lui Bernanos şi marile sale dialoguri asurzitoare : dramele ilogice ale credinţei, o psihanaliză a spiritului. — Julien Green şi Adrienne Mesurat; *Franşois Mauriac şi* Therese Desqueyroux. *— Romanul crştin tragic. — Graham Greene. — Pasiunea chinuitoare a sufletelor. Expresioniştii: Heinrich Mann, Franz Werfel, Jakob Wassermann. — Universul freu- dian. — Romanul şi animalul metafizic.*

D e la Stendhal Ia Malraux romanul condiţiei umane s-a întemeiat pe opoziţia dintre voinţă şi destin. Privit sub un alt aspect, el constituie ceea ce s-ar putea numi „romanul tragic“ : omul angajat într-o serie de acte şi într-o existenţă al cărei sens nu-1 va stăpîni niciodată în întregime.

„Romanul tragic“ s-a născut o dată cu Dostoievski. Prin abundenţa personajelor şi episoadelor, prin uşurinţa amănuntului şi mişunul omenesc, Dostoievski nu era, la origine, decît un foiletonist inspirat de... Eugene Sue. în loc să urmărească însă aventurile pitoreşti ale unui tînăr german în lumea interlopă a Parisului, acest foileton se ocupă de patetiaa spirituală a fiinţelor. în timp ce în *Misterele Parisului,* un mare duce deghizat în muncitor trăieşte aventuri pitoreşti printre lichelele lumii interlope, în *Crimă şi pedeapsă,* un student în mizerie, după ce a comis un asasinat inutil, îşi lasă ultimele *copeici* în încăperea în care a adus un beţiv, redîndu-1 familiei sale. Ca şi Sue, Dostoievski întinde povestirea superficială şi complezentă în evenimente numeroase şi în aparenţă

fără legătură. Dar dincolo de toate acestea se desfăşoară o dramă mistică. în *Crimă şi pedeapsă* tremurăm

pentru sufletul lui Raskolnikov tot aşa cum în *Misterele Parisului* tremurăm pentru soarta fizică a lui Rodolphe. Numai tema diferă, prin introducerea unei a treia dimensiuni, dimensiunea spirituală.

De la *Crimă şi pedeapsă* (1866) pînă la *Fraţii Karamazov* (1879) aceste romane dezlânate, scrise pentru reviste, dar concepute înitr-o stare de nelinişte şi de febră, ivesc o nouă dimensiune a existenţei : drama care se joacă *în spatele* actelor, cuvintelor, gesturilor personajelor. în aparenţă, nu sesizăm decît vehemenţa lor : „Scandalurile şi haosul, doamnă, le găsim peste tot, declară nepotul lui Lebedev, nu fără o expresie de jenă.

— Nu la gradul ăsta ! Nu, dragul meu, nu la gradul ăsta ! replică Elisabeta Prokofievna cu o exasperare convulsivă. Dar mai lăsaţi-mă-n pace ! spuse ea celor care o sileau să judece."

Dialogul, expresiile, gesturile sînt întotdeauna excesive, iar excesul sugerează el însuşi fără drept de apel că această revărsare în afară, acest ilogism, această incongruenţă sînt pecetea, expresia neputincioasă şi diminuată a unui soi de dramă invizibilă.

Subiectele slujesc doar drept pretext şi drept piedestal pentru această dramă, deşi sînt alese cu un ascuţit simţ ai neliniştii : o crimă perfectă, spulberată prin ilogica fatalitate a remuşcărilor în *Crimă şi pedeapsă,* un „sfînt“ involuntar şi inocent pus în contrast cu o societate coruptă în *Idiotul,* o conspiraţie într-un oraş de provincie în *Demonii,* duşmănia dintre un tată şi firi săi în *Fraţii Karamazov.*

Subiectul este însă înecat în multiplicitatea episoadelor, într-o viaţă forfotitoare şi gureşă, în bizareria personajelor şi, abia în ultimă instanţă, răzbătînd din această viaţă, se întrevede noua dimensiune pe care Dostoievski o adaugă povestirii romaneşti.

Căci arta sa constă în a dărui personajului o „altă[11] viaţă. Gesticulaţia unui om, proiectele, naivităţile, stările sale de spirit, mâniile, toate acestea, în loc de a alcătui ca-n romanul tradiţional un „caracter" precis, se

acumulează pentru a forma un fel de enigmă şi de exas-

perare — ca şi oum viaţa n-ar fi suficientă personajului pentru a exprima tot ce cuprinde în el. Vehemenţa, ilogismul, beţia, cruzimea, crima, incoerenţa, îngăduie să simţi în om mai mult decît poate face sau spune el, aşa cum clamează Razumihin în *Crimă şi pedeapsă* : „Ce credeţi dumneavoastră ? ziberă Razumihin ridicînd din ce în ce glasul. Credeţi poate că mă înfurie minciunile Ier ? Fleacuri ! Mie îmi place minciuna ! Minciuna este unicul apanaj pe care-1 are omul în faţa celorlalte făpturi. Minţind ajungem la adevăr ! Sînt om fiindcă ştiu să mint (...) ; dar noi, noi nu sîntem în stare nici măcar să scornim o minciună din capul nostru ! Minte-mă, dar minte-mă cu originalitate şi am să te sărut din toată inima ! (...) Adevărul n-are să fugă, dar viaţa o poţi băga în mormînt; (...) Nu-i aşa ? E drept ce spun ? — strigă Razumihin strîngînd şi scuturînd mîinile doamnelor.[411]

Omul este prezentat astfel într-o contradicţie perpetuă : risipit, neputincios, înverşunat. Totul se întretaie în el, duritatea şi emoţia, puritatea şi cinismul, ca la Raskolnikov. Iată asasinul sadic încă foarte departe de căinţă, în faţa unei fetiţe naive, Polecika, ce-i mulţumeşte pentru un gest de milă. Mişcat fără veste, poate simţindu-se nelalocul lui, Raskolnikov îi cere, blînd, fetei să se roage pentru el. Apoi, dintr-o dată, redevine cinic şi izbucneşte în rîs : „Ajunge ! rosti el hotărît şi solemn, — jos cu nălucile, cu temerile închipuite, cu strigoii... Viaţa există ! (...) «Şi totuşi i-am cerut să pomenească de robul Rodion — îi fulgeră prin minte — nu-i nimic, asta nu strică !►► adăugă el şi rîse singur de gîndurile lui ştrengăreşti. Era cît se poate de bine dispus.[41] [CXXX] [CXXXI]

Tot aşa precum „teologia negativă[44] nu vrea să-1 descrie pe Dumnezeu decît definind ceea ce nu e Dumnezeu, Dostoievski sugerează la modul negativ

CXXX F. M. Dostoievski, *Crimă şi Pedeapsă* trad. de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă, Cartea Rusă, 1957, pp. 184—185.

CXXXI *Ibid,* pp. 173—474.

sufletul omenesc

prin „găuri[11], „lipsuri[11], prin nelinişte, silind omul să se tăvălească prin tot oeea ce nu este adevărata expresie a sufletului său : greşelile, crimele, exaltarea, neputinţa sa. O „dramă spirituală[11] este implicată chiar în incoherenţa dramei psihologice, a reacţiilor personajului, a nebuniilor sale. Astfel, pentru prima oară romanul evocă ceea ce este dincolo de viaţa reală, psihologică, socială, istorică, banală, fără a recurge in acest scop la o imagistică pioasă, la mituri, la miraculos, sau la o idealizare (dragoste-pasiune, virtute sublimă etc.). Geniu fulgurant, dezechilibrat, în aparenţă negativ, Dostoievski reuşeşte ceea ce Chateaubriand n-a ştiut să facă, împiedicat de sentimentalism, de idealism, de mitologie.

*
* *

Era fără îndoială vorba aci de o formă a romanului. Dar romanul dostoievskian nu se va răspîndi în Europa decît după 1920, cu cincizeci de ani întârziere. Cînd în 1886, vicontele Melchior de Vogiie îl propagă în Franţa prin celebra sa carte *Romanul rus,* el nu vede într-însul decît pictură socială şi realism psihologic, ori „suflet slav, fantastic şi dezordonat[11]. [CXXXII] Un D’Annunzio sau un Gide amestecă în influenţa lui Dostoievski pe cea a lui Nietzsche, iar pentru Andrei Suares, încă în 1910, Dostoievski nu este decît un maestru al acelei acuităţi psihologice învecinate cu estetismul. Va trebui să se ivească „romanul tragic creştin[11] pentru ca romanul dostoievskian să-şi găsească vocaţia de roman al condiţiei umane.

Georges Bernanos este, cu începere din 1927, adevăratul urmaş al lui Dostoievski — în mare parte urmaş

CXXXII E. M. de Vogiie: *Le Roman russe,* Pion, 1912, p. 268.

fără voie : l-a citit oare pe Dostoievski... ? Lumea lui Dostoievski era exuberantă, plină de nerv, schimbătoare ; cea a lui Bernanos rămîne înecată în umbră : preoţi pe

jumătate nebuni, femei nevrozate, copile damnate cum sînt cele două Mouchette... încerci însă aceeaşi ameţeală. Fiinţele care vorbesc, se vînzolesc, se mişcă acolo în izbucniri şi-n nelinişti nu traduc interesele umane, psihologice şi sociale. Reacţiile, elanurile, mizeria lor sînt reacţiile unei alte lumi. O fată pervertită şi sălbatică precum Mouchette din *Sub soarele lui Satan,* nu exprimă în actele, gesturile şi cuvintele ei egoismul, frivolitatea, interesul — nici măcar iubirea —, nimic din ceea ce ar putea constitui un „resort psihologic[44]; rămî- nînd perfect reală, perfect verosimilă, ea evoluează sub influenţa Răului încarnat, iar Bernanos va îndrăzni chiar să ni-1 arate pe Satan...

Preoţii, sărmani eroi din *Impostura, Bucuria, Jurnalul unui preot de ţară,* populează opera lui Bernanos. Ei nu seamănă cu preoţii ca atare, cu acel „personaj" care întruchipează „preotul" într-un roman. Nefiind în stare să binecuvînteze, abia reuşind să se roage, ei seamănă cu nişte larve tragice, deseori împinse în noroi de propria lor stîngăcie, prostie, neputinţă. Nici o psihologie *umană* nu le poate explica eşecurile, iar strălucirea, gesturile lor sînt întotdeauna neprevăzute, de cele mai multe ori groteşti. Nu sînt puşi în mişcare de resorturile care-1 animă pe *homo classicus,* ins social, supus greşelii, inteligent şi logic, ci de motivările incoerente ale unei *psihologii spirituale,* care, în lumea oamenilor obişnuiţi, îi sileşte să aibă gesturile unor păpuşi dezarticulate. Ca şi la Dostoievski, „resortul psihologic" nu aparţine lumii coerente a oamenilor calculaţi, ci pare a fi solicitarea unui univers nevăzut, solicitare care, în universul nostru rafinat, nu dă naştere decît reflexelor neavenite şi ridi- cule.

Intervin, de aceea, lungi scene dramatice, aproape de neînţeles, în care două fiinţe se confruntă în calitate

de suflete, nu de oameni. Pentru urechea omenească, este un dialog între surzi: aa acea noapte cumplită de la începutul romanului *Impostura,* în care domnul Cenabre, preot monden şi aeademizabil, autor de lucrări fine şi

„spirituale[11] tratînd despre mistici, se simte dintr-o dată *singur* în lumea de spiritualitate pur literară pe care şina construit-o, şi invită La el un grotesc preot de ţară, abatele Chevance, acesta din urmă avînd cel puţin meritul sincerităţii :

„ — Mi-am pierdut credinţa, spuse el.

Şi adăugă imediat, cu o voce mai calmă :

— M-am zbătut astă-noapte în tenebre cumplite..

Cită emfază ! Mai există încă mult prea mult — pentru Bemanos — din *omul actor* în această mărturisire a marelui intelectual catolic, în plină noapte, făcută micului popă de mahala, pe care l-a smuls somnului...

„Vorbea astfel, măsurînd odaia în lung şi-n lat, cu capul plecat. După ce rosti ultimul cuvînt, se opri în faţa interlocutorului său. *Candidul obraz al abatelui Chevance exprima o infinită uşurare (...).*

— De ce n-aţi spus-o mai devreme ?

Pentru umilul preot — care văzuse atîtea şi atîtea — nu era mare lucru ca un membru al Institutului să-şi închipuie că şi-a pierdut credinţa...

Această simplicitate îl descumpăneşte pe Cenabre, care voia să joace un rol mare, chiar şi în faţa acestui biet preot pe care-1 considera ca pe un lacheu :

— Asta-i tot ! exclamă abatele Cenabre, cu un rîs silit. Chiar atît de simplu vi se pare ?

Sărmanul abate Chevance se retrase în vizuina sa :

— Nu-i vorba de asta... nu, nicidecum, murmură el disperat. M-aş fi rugat (...).

— Sînteţi sigur ? strigă mîniat abatele Cenabre. *M-am gindit astă-noapte, serios, să mă omor.*

Cum de s-a ivit vorba asta ? De unde s-a ivit ea ? Nici el n-ar fi ştiut s-o spună...[11] Iată, într-adevăr, o co-

medie îngrozitoare, in care nu poţi deosebi sinceritatea de deznădejde... Iată un preot respectat mărturisind altui preot, socotit a fi un prost şi un stîngaci, o intenţie oribilă pe care, de altfel, nici n-a avut-o... Spre ce ţintesc toate acestea ? Nici o psihologie nu le poate lumina. Ce face domnul Cenabre de la Institut atunci cînd gesticulează frenetic prin cuvintele, prin bravadele sale, în

faţa micului preot vrednic de dispreţ, invitat ca martor : joacă o comedie pentru acesta din urmă, se luptă cu sine, ori cu Dumnezeu ştie cine ? Ne aflăm foarte aproape de personajele lui Dostoievski, care, şi ele, se agită, sînt neliniştite, creînd un patetism fals, se reneagă, se contrazic de parc-ar fi „posedate[41] de neputinţă şi de teroare — asemenea abatelui Cenabre —, fără să reuşească a da un sens vieţii lor, reacţiilor lor, existenţei lor psihologice şi umane...

„De data aceasta abatele Chevance îl privea drept în faţă, cu ochii lui trişti. Nu se plînse, de altfel nu-1 învinui nicicum. Spuse doar, ou oxtraordinară demnitate :

— Din această clipă, nu mai pot să vă ascult în afara spovedaniei.

Schiţă din nou un gest de plecare. Abatele Cenabre i-o luă înainte :

— Mă credeţi capabil... începu el cu voce *tunătoare.*

— Sîntem capabili de orice, răspunse bătrînul preot, cu umilinţă...

Dintr-o dată însă privirea i se înăspri, iar istoricul lui Gerson primi în plin această lovitură :

— Aş fi mai bucuros să vă cred victima unui asemenea gînd decît capabil să vi-1 atribuiţi cu rea-credinţă.[111]

Cum a ghicit acest caraghios abate Chevance, cu ciubotele sale, cu umbrela şi prostia sa, că marele intelectual catolic Cenabre joacă teatru în faţa sa şi în faţa lui însuşi. Teatru deznădăjduit, de altfel, care marchează un profund dezechilibru, dar împotriva căruia trebuie să reacţionezi... Cînd Magistrul mărturiseşte că şi-a pierdut credinţa, abatele-i răspunde

cu blîndeţe „Numai atît ?“. Cînd Cenabre insistă lăudîndu-se cu intenţia de sinucidere, micul preot simte minciuna, megalomania, disperarea autentică ascunsă sub vălul disperării afişate. El demască fanfaronada unui spirit care, intelectualiceşte,

îi este de douăzeci de ori superior şi loveşte la rîndul său denuinţînd minciuna, împingîndu-1 pe Magistru la spovedanie...

Se cunoaşte sfîrşitul atrooe impus de Bemanos acestor două personaje în *Impostura* şi *Bucuria.* Dar iată o scenă pe oare „psihologia[11] normală nu ne îngăduie s-o înţelegem, nici s-o explicăm ; un dialog uman, înspăimântător, ilogic, incongruent, unde totul e condus de un joc spiritual pe care, în realitate, nu-1 putem urmări. Tot aşa precum oamenii cei mai abili, mai calculaţi, mai onorabili, devin, în *Idiotul,* nişte păpuşi de cîrpă în faţa sfiiciunii naturale a prinţului Mîşkin, un istoric erudit, admirat ca abatele Cenabre este literalmente „golit[4]' în faţa noastră de umila, dar ferma simplitate a unui preot de cin inferior. Este aci, introdusă în acţiunea romanescă, o adevărată psihanaliză, dar o psihanaliză „spirituală“. „Psihologia[11] supranaturală a lui Bemanos n-are deci nimic comun cu „psihologia[11] romanescă şi umană cu care sîntem obişnuiţi. Acesta este romanul „dostoievs- kian“.

Noul roman creştin regăsea astfel acel „sens secund“ introdus în roman de Dostoievski : pe de-o parte romanul este o succesiune de episoade omeneşti, pe de alta, această aventură umană nu-şi poate găsi sensul într-o lume pur umană. Personajele scapă „psihologiei[14] tradiţionale, deoarece, printre motivările vieţii lor terestre, printre factorii ecuaţiei lor psihologice se introduce un element eterogen ; rezonanţa supranaturală a actelor, a cuvintelor, a intenţiilor. Presimţită de personaj, ca o cumplită şi misterioasă necunoscută, ea îi modifică reacţiile, suprapunîndu-le o invizibilă şi incoerentă „psihologie[44] spirituală. Iată de unde provine ilogismul aparent al

personajelor lui Dostoievski, Bernanos, Graham Greene... Romanul dostoievskian era de fapt la fel de străin de romanul tradiţional, ca şi romanul „ironic[44], romanul „adîncimii[44], romanul metamorfozat de Kafka în aventură simbolică.

S-a născut, de altfel, în acelaşi timp... Căci, dacă fenomenul reprezentat de Proust, Joyce, Kafka sau de

impresionism devine vizibil şi formulabil cam prin 1925r Franţois Mauriac publică în 1926 *Therese Desqueyroux,* iar în 1927 apar *Sub soarele lui Satan* de Bernanos şi *Adrienne Mesurat* de Julien Green ; prima carte a lui Graham Greene va urma la o distanţă de patru ani, egală cu cea la care Broch şi Muşii i-au urmat pe Kafka şi Joyce.

Roman „tragic" în care totul are un „sens secund" de natură spirituală, iată ce este *Adrienne Mesurat.* Nu găsim aci, desigur, abundenţa episodică din Dostoievski, rezonanţa ultrasonică a marilor scene din Bernanos, ori impresia că o dramă omenească precisă nu este altceva decît „dublura", ecoul terestru al unei drame celeste pe care n-o putem auzi. Totul e înăbuşit aci într-o vilă din provincie : sechestrată de un tată maniac, bătrîn rentier devenit tiran, Adrienne s-a transformat într-o fată anormală, solitară, oumplită, crudă : suflet rănit, înăsprit.. Drama sa este dorinţa de a ieşi din însingurarea pe care i-o impune tatăl. Ea va săvîrşi un gest simbolic şi fatal : într-o seară, îşi va îmbrinci tatăl pe scară-n jos, după o ceartă la rece. Iat-o criminală, precum atîţia eroi ai lui Dostoievski, ai lui Bernanos. Mare artist, mare cunoscător al sufletului, Julien Green aruncă o umbră de îndoială asupra responsabilităţii gestului, gest poate necugetat, poate involuntar şi inconştient, în urma căruia, bătrînul îşi fracturează craniul. Nu contează : conştient sau inconştient, era un gest de eliberare. Dar Adrienne Mesurat nu va fi niciodată liberă, cel puţin în sensul uman al cuvîntului ; prea au fost numeroşi anii în care tatăl, pe jumătate nebun, a ţinut-o prizonieră în umbra

storurilor trase. încă de la primele contacte cu lumea,, tînăra paricidă se va trezi închisă într-o altă temniţă : inadaptarea sa care o va face să înnebunească...

Nici un comentariu nu însoţeşte această povestire simplă, tragică, brutală, în care — spre deosebire de Dostoievski sau Bernanos — ariditatea şi brutalitatea fac parte dintr-o altă lume creştină şi anume universul tragic şi puritan al vechii Americi, al lui Hawthorne,

Faulkner, O'Neill şi, într-o manieră mai vulgară, al lui Tennessee Williams. Prea puţin interesează însă aceste nuanţe în „romanul creştin[11], deoarece, în expresia sa cea nouă, el reuneşte în aceeaşi *ambiţie romanescă* pe ortodoxul Dostoievski, catolicul Bernanos şi un Julien Greein, oare, la origine, a fost pătruns de acel puritanism **american pe care** îl evocă, trăgîndu-1 după sine... Esenţialul stă în noul „stil" al romanului : povestire incoerentă sub aspeat uman, rebelă faţă de psihologia clasică, dominată invizibil de o *fatalitate extraumană* cu caracter *moral şi religios.* Caracter în aparenţă paradoxal, de altfel, pentru că atît în *Crimă şi pedeapsă* cit şi în *Sub soarele lui Satan* sau *Adrienne Mesurat* nu există nimic moral în „istoria[11] povestită, ci dimpotrivă...

Adrienne Mesurat e o istorie foarte asemănătoare cu *Therese Desqueyroux* pe care Franţois Mauriac, un catolic pursînge, o publica în clipa cind apăreau marile opere ale lui Bernanos şi Julien Green... Şi acolo, romanul — provincial, înăbuşit, teşit — aduce în scenă o ucigaşă, o femeie timorată, mîndră, rece şi ardentă în acelaşi timp, care a vărsat în paharul bărbatului său o doză mortală, dintr-un medicament, şi care, achitată de juraţi, porneşte în întîmpinarea unui destin atroce, mizerabil şi crud... Criminală şi ea, ca şi Raskolnikov, Mouchette sau Adrienne Mesurat.

Cu greu am putea detecta aci o pură coincidenţă. Este vorba, pur şi simplu, de o clipă de concentrare şi de reînnoire a romanului creştin, cînd acesta găseşte, în fine, forma pe care o numim, aci, „dostoievskiană".

După secole de conformism care au confundat viaţa supranaturală cu catehismul *(Telemac)* ori cu sentimentalismul patetic *(Atala),* ou pietatea spelbă (vieţile edulcorate ale sfinţilor), cu frivolitatea amabilă şi burgheză *(Unchiul şi preotul meu),* cu un conservatorism cu orice preţ (Barres şi Bourget), cu eroismul aristocratic (Psichari), cu cel sentimental (Jacques Riviere după convertirea sa), sătul de Tripla Alianţă între Tron. Altar şi Mînăstire, romanul creştin, după trei secole de neputinţă şi prostie, redevine între 1927 şi 1940 un roman al vremii sale,

anunţat cu optzeci de ani înainte de Dostoievski. Arta lui devine o artă romanescă nouă, ce transformă psihologia obişnuită, creează un „tragic" propriu romanului creştin şi conferă o nouă dimensiune sensibilităţii romaneşti.

După 1927 se încetăţeneşte şi se extinde acel roman tragic creştin în care se îmbină influenţa lui Dostoievski şi cea a lui Nietzsche. în 1933, apare inspiratul roman *Augustin, sau Stăpînul e aci,* de Joseph Malegue. în 1934, Ignace Legrand descrie într-o carte patetică, *Patria lăuntrică,* lupta dintre spiritual şi accidentele vieţii. Asemeni liniei Stendhal-Barres-Malraux, este vorba despre un roman al „voinţei[14] şi, asemeni liniei Dostoievski- Bemanos, despre un roman tragic, totul fiind însă condus de anecdota biografică. Provenit din „generaţia sa- crificată“ a primului război mondial, un tînăr trăieşte o nouă dramă datorită unei soţii bolnave, unei vieţi pline de decepţii şi, trecînd prin această dramă, caută cu disperare „patria lăuntrică[14], „adevăratul eu[44]. în acelaşi an, 1934, apare *Moarte, care ţi-e victoria ?* de Daniel Rops, unde este evocat ,/destinul celor violenţi[44] într-o viaţă nietzschean-creştină. Este, şi acesta, un moment mare, cînd, cu vizibile influenţe gidiene, „romanul creştin[14], reintrînd

în curentul tragic dostoievskian, împrumutând cîteva teme de la Nietzsche, Barres, Mont- herlant, se impune în pofida tuturor conformismelor, face să fie acceptată drama spirituală ca atare, şi pare a domina — vreme de cîţiva ani — vocile romanului. Avîndu-1 ca precursor pe Dostoievski — cel care a scris *Legenda marelui inchizitor* — a luat naştere acel roman original, misterios, teribil, în care accidentele vieţii şi ale psihologiei umane nu sînt altceva decît semnele ma- teriale, sociale, secundare ale unei drame supranaturale. Opere ezitînde şi ardente, cu lentă desfăşurare, ca acelea ale lui Graham Greene sau Emst Wiechert.

GRAHAM GREEN

Graham Greene a fost între 1930 şi 1950, în Anglia, romancierul care a dat un „al doilea sens“ dramei umane prezentate pe un ton realist, deseori umoristic. Cartea sa cea mai dostoievskiană este şi prima sa scriere : *Omul şi el însuşi* (1929). Vreme îndelungată însă, în *Putere şi glorie,* în *Fondul problemei,* romanul lui Graham Greene va pendula între o viaţă brutală (viaţa psihologică şi socială a oamenilor) şi un plan secund (rezonanţa spirituală a vieţii, mereu necunoscută, întotdeauna indefi- niisabilă). In *Stînca din Brighton* eroul este un pungaş, un băiat pernicios şi corupt, asasin pe deasupra, care se dă însă drept „catolic". La capătul abjecţiunii sale, el revendică mîndria de a crede că, în ultimă instanţă, va fi *judecat:* aşa izbuteşte să nu se dispreţuiască în întregime, deoarece, în pofida a tot, în pofida lui însuşi, se încăpăţînează în a se considera *responsabil.* Aceeaşi pretenţie o manifestă, în *Putere şi glorie,* preotul indignat şi persecutat totodată, care este eroul cărţii. Ideea că viaţa cea mai jalnică, cea mai condamnabilă are, într-un alt sens un preţ. Omul poate abdica de la tot în afara acelei răspunderi de care nu poate scăpa decît trădînd-o şi în chingile căreia se zbate... Cum să nu te gîndeşti la *Crimă şi pedeapsă,* unde se pune aceeaşi problemă ?

Romanul dostoievskian este romanul singurătăţii

omeneşti. El exprimă tulburarea, incoerenţa, neliniştea unui om singur în faţa unei existenţe care nu-i creată pentru el. Noul roman creştin nu anulează această nelinişte printr-un răspuns, ci conferă o inflexiune dramei : în neliniştea lui, omul simte că aparţine unei alte rase de oameni, ghiceşte că gesturile sale au o altă forţă decît cea pe care le-o conferă lumea aceasta. Cerul şi pămîn- tul se amestecă astfel, într-un stil romanesc a cărui artă constă în a nega autonomia vieţii pămînteşti, în a lăsa să se întrevadă — ca în „romanul densităţii" — o profunzime care relevă întregul mister romanesc. Viaţa, mistică atinge nivelul vieţii omeneşti în romanele scrise de Gertrude Von Le Fort *(Vărul Veronicăi),* sau în acea nuvelă din care Bernanos a scos *Dialogul Carmelitelor.* Drame de conştiinţă se desfăşoară în *Hoţul cerului* de

Franz Werfel sau în *Cer şi pămînt* de Carlo Coccioli. în Franţa, apare epopeea lirică a lui Jean Oayrol, *Voi trăi dragostea altora,* sau cea a lui Luc Estang, *Grija sufle-telor.* Şi totuşi, inspiraţia dostoievskian-creştină slăbeşte încetul cu încetul, cu excepţia operei patetice şi grandioase a lui Roger Besus, care reia dialogul răsunător al sufletelor în *Refuzul, Scandalul, Abandonaţii, Viaţa în serios.*

Iar pătimirea chinuitoare a sufletelor, în ceea ce au ele ireductibil, misterios, în ceea ce scapă simplelor de-finiţii folosite de o psihologie raţională, se exprimă cu egală cruzime şi în opera romanescă a lui Guido Piovene, dar fără nici o implicaţie vizibilă a tragicului creştin.

Ca altădată Racine, ca altădată Mauriac, Piovene lasă fiinţele — într-un mediu banal şi îngrădit, cel al vieţii provinciale italiene — să se închidă în ele însele şi în- tr-un mic cerc de suflete turmentate. Astfel, neuitata călugăriţă, deznădăjduită şi criminală, din *Novicea,* pre-cum şi burghezii complexaţi din *Falşii Mîntuitori,* se tor-turează pe ei înşişi şi unii pe alţii, într-o atmosferă de minciună, falsă iubire, rea-credinţă şi, mai ales, într-un

fel de perpetuă enervare a spiritului şi sentimentelor, în *Falşii Mîntuitori,* Maria se exprimă ca una din eroinele exacerbate ale lui Mauriac : „Nu iubesc viaţa, spuse ea cu voce groasă, cu faţa încruntată. Sînt violentă. Sînt stăpînită de dorinţa de a face rău.“[CXXXIII] Viaţa omenească se întemeiază aci pe un fond de angoasă pe care omul, neputînd s-o elimine sau să-i dea un sens, o exprimă prin această răutate psihologică, acest venin, acest chin care îl asigură cel puţin că există cu disperare şi că protestează împotriva neputinţei proprii... O temă dostoiev- skiană şi aci, dar tratată la un alt mod, la fel de virulent, mai puţin pitoresc, vădind uneori o subtilitate şi o brutalitate reţinută : forma italiană, în acelaşi timp violentă şi discretă, a „zbuciumului slav“...

EXPRESIONIŞTII : HEINRICH MANN

*
* *

Aceeaşi lume exasperată a fost lumea artei expresioniste : lume sumbră în care impulsurile umane nu aparţin logicii sentimentelor, ci unui fel de furie şi de neputinţă oare ar sălăşlui în om.

Profesorul Unrat de Heinrich Mann este o fiinţă inexplicabilă. Urînd cu neînduplecare trei din elevii săi, el devine victima unei obsesii : să-1 despartă pe unul din ei de amanta dubioasă pe care şi-a luat-o din cabaretul Îngerului Albastru. Obsesie atît de violentă încît îl împinge chiar pe profesor să devină amantul Lolei, să înfiinţeze un tripou, să fie dat afară din învăţămînt, să-şi ruineze şi să-şi înjosească elevii. Totul se desfăşoară într-o atmosferă realistă şi, totuşi, aproape halucinatorie, în măsura în care pasiunile sînt de nejustificat şi nejustificate, ele ivindu-se din profunzimi necunoscute.

Ca şi romanul dostoievskian creştin, romanul expresionist pune în discuţie logica fiinţei umane : „Toţi oa-

CXXXIII Guido Piovene: *I falşi Redentori,* Milano, Garzanti, 1949, p. 232.

menii maturi, aceste frumoase inteligenţe, n-au făcut nimic altceva decît să se învelească într-o plasă unde fiecare ochi îl întăreşte pe precedentul, în aşa fel încît ansamblul pare uimitor de natural : unde se ascunde însă primul ochi, cel de care depinde întreaga lume, nu ştie nimeni.[141] Vor fi evocate astfel acele fiinţe la care „primul ochi[44] s-a rupt, ori n-a existat niciodată. Aproape toţi marii expresionişti iau ca temă drame care coboară în vremea copilăriei. înainte de a scrie *Omul fără însuşiri,* Robert Muşii publica *Rătăcirile elevului Torless :* brutalităţile atroce şi rafinate, de un sadism calculat, folosite de trei liceeni perverşi împotriva altuia, calul lor de bătaie. Este foarte curios faptul că această temă a perversiunii, a adolescenţilor cu sufletul răvăşit şi dezechilibrat datorită urii inexplicabile pe’care le-o poartă un camarad sau un adult, poate fi găsită deopotrivă la Heinrich Mann, la Muşii sau la Franz Werfel.

[1] Robert Muşii: *Die Verwirrtmgen des Zoglings Torless.*

FRANZ WERFEL

în *Trecutul reînvie* de Franz Werfel, o dramă trecută se dezvăluie prin intermediul unei drame prezente, viaţa prezentă şi concretă devenind halueinatorie, confuză, inexplicabilă, sub influenţa vieţii trecute; omul, ca şi la Freud, este incoerent datorită forţelor obscure pe care le ascunde. Roman poliţist, freudian şi dostoievskian, *Trecutul reînvie* aduce în scenă pe judecătorul de instrucţie Sebastian, cu numai cîteva zile înainte de banchetul la care îşi va regăsi vechii colegi de şcoală. în faţa lui Sebastian, compare un arestat, pe nume Adler, acuzat că ar fi asasinat o prostituată. Sebastian îl recunoaşte pe acest Adler : este un coleg de şcoală. După ce interoghează această epavă, el îşi aminteşte, încetul cu încetul, care au fost relaţiile dintre ei cu treizeci de ani în urmă... Bun la gimnastică, inteligent, poet, Adler era

invidiat în taină de Sebastian, un ins mediocru, cu cariera dinainte trasată. într-un singur punct era vulnerabil strălucitorul Adler : plăcerea; în timp ce Sebastian, adept încă din adolescenţă al moderaţiei, putea trece prin dezmăţ fără a se pierde, nevăzînd în asta decît o criză a adolescenţei. Sebastian îşi aduce acum aminte cum, perfect conştient, urmînd un calcul premeditat, l-a împins, la 16 ani, pe Adler în braţele desfrîului... Era gelos pe el, voia să-1 compă, ştia că Adler, mai pasionat şi mai fragil, va fi definitiv pierdut...

Sebastian a cîştigat — după un răstimp de treizeci de ani. Chiar crima comisă de Adler are forma exaată a crimei pe care i-a sugerat-o el altădată : adevăratul vinovat este, în această chestiune penală, judecătorul de instrucţie! Iar iminenţa banchetului foştilor elevi face ca întregul trecut să reînvie. Sebastian se umileşte în faţa acuzatului, în faţa lui Adler. îşi scrie confesiunile, demisionează. Şi totuşi acel Adler pe care l-a interogat Sebastian, nu este acelaşi cu cel pe care l-a cunoscut în tinereţe ; nici măcar nu mai are acelaşi prenume... Remuşcările judecătorului sînt cu atît mai semnificative însă : oare nu un adevărat complex de culpabilitate l-a

JAKOB WASSERMANN

făcut să găsească în străfundurile lui proprii crima psihologică din adolescenţă ? Omul minat de inconştient, în epoca freudistă, adaugă deci o temă nouă romanului dostoievskian.

De cele mai multe ori tema culpabilităţii, a crimei uitate... Nimic mai apropiat de Dostoievski şi de Werfel totodată aa romanul *Cazul Maurizius* de Jakob Wassermann. Aceeaşi pasiune pentru remuşcări, aceleaşi mobiluri inconştiente, aceeaşi dramă invizibilă sub sau deasupra realităţii. între *Cazul Maurizius* şi *Trecutul reînvie,* singura diferenţă este că în primul „vinovatul psihologic“ şi inchizitorul oare îl descoperă nu mai sînt una şi aceeaşi persoană şi că la drama remuşcărilor se adaugă tema revoltei împotriva tatălui : fiu al procurorului Andergast, tînăr-ul Etzel Andergast regăseşte o

afacere judiciară veche de 18 ani. Acuzat că şi-a ucis soţia deoarece era îndrăgostit de sora acesteia, Leonard Maurizius a fost condamnat de juraţi deşi n>u existau probe, numai pe temeiul strălucitului rechizitoriu al procurorului tiranic, sigur de sine, prea bine cunoscut de Etzel deoarece e propriul său tată ; Etzel ghiceşte, prin intuiţie, eroarea judiciară, părăseşte casa părintească, întreprinde o anchetă, îl găseşte pe ocnaşul Maurizius, descoperă în fine oare este adevăratul vinovat : nu Maurizius, ci sora nevestei sale. Etzel înţelege atunci că tatăl său aproape că *ştia* adevărul; dar neavînd vreo probă materială nici de o parte, nici de cealaltă, procurorul a .ales la Curtea cu Juri iteza psihologică cea mai seducătoare, cea mai rentabilă, cea mai strălucită ; a condamnat un inocent. Iar Etzel, la rîndul său, trebuie să-şi pună sub acuzare tatăl...

Temele acestui roman german — care în general poate fi numit „expresionist — sînt caracterizate de o violenţă tulbure, dar sînt puţin numeroase. Dacă adăugăm romanele lui Hasenclever, ale lui Hermann Ungar, găsim : revolta contra tatălui, reînvierea unei crime „psihologice[11] uitate, sadismul unui adolescent sau adult care, din gelozie, împinge un alt adolescent la desfriu.

Totul presărat cu scene atroce : Sebastian, în *Trecutul reînvie,* îl sileşte pe Adler să stea în genunchi într-o cofetărie dacă vrea să-i plătească prăjiturile; în *Rătăcirile elevului Torless,* tinerii călăi îşi constrîng victima să se caţere în pielea goală într-un pod, să se lase biciuit, să se umilească....

O altă psihologie decît cea clasică stăpîneşte această lume pe jumătate dostoievskiană, pe jumătate freudistă. Abia în mijlocul marii epoci romaneşti a secolului al XX-lea, apare o altă formă heterodoxă de roman, în care psihologia romanescă exprimă inconştientul, exasperarea, furia, crimele omului, neputinţa sa.

*

* ic

De la începutul secolului al XX-lea un număr de romancieri, reprezentînd tendinţe destul de diferite, au refuzat să adopte forma agreabilă şi liniştitoare a unei povestiri obiective, în maniera lui Balzac ori Zola.

Unii — cei mai numeroşi — au modificat viziunea romanescă într-un sens *estetic* : Proust, Joyce, V. Woolf etc. Alţii, cu mai mici pretenţii artistice, au păstrat din arta romanului procedeele cele mai utile şi mai familiare care prezintă însă omul în toate contradicţiile sale, cu toate neputinţele sale. Ei au preluat din romanul tradiţional (ca pe un „limbaj comun[11]) arta narativă banală, recu- zînd însă tot ceea ce, în romanul secolelor trecute, a fost convenţie psihologică, sociologică sau de altă natură. Bar- res, Malraux, Saint-Exupery, Bernanos, Muşii, Werfel nu derutează pe nimeni prin maniera lor de a scrie ; ei transformă totuşi romanul, neprezentînd omul — oricît de complicat ar fi el — ca pe un lucru de la sine înţeles, ci ca pe o fiinţă ce scapă descrierii comune, analizei abile şi a cărei dramă se află în altă parte decît în anecdotele sociale amoroase ori psihologice pe care le poate povesti

romanul...

20 - c. 245

ANIMALUL METAFIZIC

Aşa era romanul „condiţiei umane de la Barres la Malraux ; romanul creştin, de la Mauriac şi de la Bernanos la Roger Besus ; crudul roman „expresionist", de la tînărul Muşii la maturitatea lui Werfel şi Wassermann. în toate cele trei cazuri formula rămîne „dostoievskiană" : nici o schimbare aparentă a structurii romaneşti — ca în romanul estetizant, de influenţă simbolistă sau, mai tîrziu, anglo-saxonă — ci o schimbare profundă în viziunea omului : omul simţit nu ca un animal psihologic şi social, ci ca un animal metafizic. Iată-1 deci pe Dostoievski întreg.

PARTEA A TREIA

ROMANUL-UN GEN PROTEIC

STILURILE NARATIVE: ANECDOTA ŞI VERVA

Eclectismul romanului după 1948. — Noi forme ale realismului. — Interesul pentru faptul divers, verva subiectivă: Herve Bazin, Michel de Saint-Pierre, Romain Gary, Jean Hougron. — Romanul unei experienţe. — Un reportaj pasionat: triumful anecdotei, Roger Peyrefitte. — Atracţia publicisticii documentare. — Georges Simenon.

Realismul vervei şi atracţiile lui: naratorul-vedetă, umorul şi zeflemeaua, confesiunea pitorească. — Originile : Celine şi Henry Miller. — Picarescul deznădăjduit şi furia realului.

Forţelor de evoluţie firească a romanului — de la romanul baroc la cel postbalzacian — li s-au adăugat „forţele de opoziţie[11] care au schimbat optica romanescă. Pentru prima oară un „gen[11] literar răspunde *tuturor* expresiilor şi nevoilor omului : domolire a celei mai vulgare imaginaţii, satisfacere a curiozităţii, documentaţie, meditaţie, explorare...

Tot pentru prima oară un gen literar foloseşte *simultan tehnici* atît de diverse. Pe cînd cititorii doamnei de Genlis puteau fi surprinşi, nu însă *derutaţi,* de Chateaubriand ori Balzac, astăzi nici un cititor *nu are certitudinea că va găsi într-un roman habitudinile romaneşti care-i sînt pe plac sau mecanismul imaginativ care-i este familiar.* Obişnuit să urmărească firul unei povestiri realiste bine conduse de Paul Vialar („Ţinînd în cumpănire puşca cu două ţevi, Beauru înainta pe cărarea cu momeli pentru vînat[11]), cititorul de azi e mirat de faptul că Herve Bazin introduce în roman verva şi agresivitatea-i caracteristică : „în timpul ăsta-i ţin o predică, învelesc obiectul, leg panglicuţa. Ah,

prietene ! Insul jubila...[11].

La Steinbeck ori la Camus cititorul se izbeşte de o lume impenetrabilă, văzută exclusiv dinafară, fără explicaţii, fără analiza sentimentelor. Invers, Nathalie Sarraute îl aruncă in adîncurile conştiinţei : „Acum e ocrotit, aoum, între privirea aceea şi el, se iveşte ceva — o imagine (...). Ştie cine e, desigur, ar putea răspunde imediat dacă ar fi întrebat.[11] La Michel Butor *(Trepte),* va găsi aceeaşi amănunţită istorie, povestită de trei ori la rînd.

Şi totuşi, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, impresia de ciudat provocată de noile optici romaneşti s-a atenuat. Un public destul de larg e „informat[11] asupra acestor tentative, cărora snobii ori adevăraţii amatori le-au acordat credit. Viziunea romanescă comună a evoluat şi ea sub influenţa acestor căutări.

Artă divizată, şi în consecinţă impură, scăpînd definiţiilor precise. Dar, tocmai de aceea, plină de toleranţă şi bogată în posibilităţi, ca viaţa însăşi. Un inventar al formelor existente astăzi, chemate să convieţuiască şi să se îmbogăţească reciproc, mai degrabă decît să se opună, va vorbi despre libertatea şi complexitatea romanului în îpoca noastră.

*
* *

în timp ce romanul-artă se afirmă, *romanul realist se reînnoieşte.* în forma narativ-descriptivă creată de secolul al XlX-lea risca să pară îmbătrînit. Reportajul, faptul divers, intervenţia umorului şi vervei naratorului sau, dimpotrivă, noile tehnici de zugrăvire obiectivă, creează *formele moderne ale realismului.*

în Italia, zugrăvirea seacă şi violenta, realistă dar fără complezenţe descriptive, rezultat al influenţei exercitate de Maupassant şi Pirandello, s-a dezvoltat începînd cu Verga, şi ajungînd la Alberto Moravia ori Ignazio Silone. Aoelaşi neorealism, vădind însă o mai directă inspiraţie din „romanul american[1-], marchează generaţia din 1950 în Spania, slujindu-i drept pretext

pentru revendicări secrete şi antrenînd-o într-o artă naturalistă

şi înflăcărată : Jesus Fernăndez Santos, Camilo Jose Cela, Juan Goytisolo. Filmele lui Bardem vin şi ele în sprijinul acestei renaşteri a romanului spaniol.

Inoepînd din 1948, în Franţa domină faptul divers, anecdota, elementul „picant[11], reportajul, în dauna romanului de meditaţie, a romanului „condiţiei umane”, axat pe experimente estetice ori morale. Herve Bazin, Roger Peyrefitte, Franţoise Sagan considerau literatura drept expresia narativă a vieţii, impunîndu-se unui public plictisit de romane pseudopsihologioe şi de opere „angajate[11]. „Viaţă, atît!“, proclama Herve Bazin preluând conducerea unei colecţii. Romanul, altădată în mîinile gânditorilor, aventurierilor sau profesorilor, intra aourn în posesia gazetarilor şi reporterilor. O dată cu acest realism direct se afirma şi o altă şcoală, „şcoala vervei[11] (Vailland, Nimier, Nourissier, Jacques Laurent, Bernard Frank), întemeiată pe dezinvoltura, cinismul şi temperamentul povestitorului.

Epoca postbelică reală, oare a început abia prin 1948. e marcată de reacţia împotriva romanului „condiţiei umane", devenit, in parte, „roman angajat[11]. Pentru Herve Bazin *(Vipera sugrumată),* Georges Arnaud *(Salariul groazei),* Roger Peyrefitte *(Ambasadele),* o experienţă particulară nu mai constituie o problemă morală cu rezonanţe universale, ci un fapt divers, o anecdotă a cărei valoare constă în faptul că e puternică, pregnant relevată de verva autorului. *Greaţa* rămîne o carte pasca- liană. Publicul îl impune însă, în 1948, pe Herve Bazin, de pildă, tocmai fiindcă istoria scrisă de el despre fiul revoltat împotriva familiei e un fapt simplu din viaţa cotidiană, pregnant şi puternic, desigur, dar fără valoare morală exemplară.

Iată o nouă formă de „realism[11], tot atît de străină romanului „tragic[11], moral ori metafizic, ca şi realismului tradiţional. Ea înlocuieşte „romanul-frescă[11]

(Jules Ro- mains, Georges Duhamel), provenit din naturalism, cu romanul-mărturie; realitatea socială şi umană nu mai este privită ca un tablou obiectiv; e văzută *prin experienţa, verva şi dispoziţia* unui erau-narator martor : Mi-

chel de Saint-Pierre *(La Mer ă boire),* Herve Bazin *(Cu capul de pereţi)* transpun aidoma aproape experienţe reale : vervă şi picaresc.

Realismul marcat de întoarcerea la anecdotă e foarte diferit de ceea ce s-a numit „neorealism[11] în Italia (Mo- ravia, Silone, Carlo Levi şi cinematografia italiană postbelică), ori în Spania după 1950 (Sebastiăn Juan Arbo, *Stupul* de Camilo Jose Cela, Jesus Fernăndez Santos, Juan Goytisolo, filmele lui Bardem etc.). Neorealismul italian ori spaniol se vrea obiectiv (fiind deseori inspirat de un anume aspect al romanului american, de Heming- way şi Dos Passos). Dimpotrivă, în Franţa reîntoarcerea la realism implică intervenţia subiectivă a unui narator violent, părtinitor şi pasionat.

¥
* *

Vipera sugrumată are o singură temă, o singură am-biţie : evocarea precisă, vie, personală a unei *realităţi particulare şi limitate* : copilăria lui Jean Rezeau trăită într-o familie provincială sus-pusă, tradiţionalistă, se-veră şi ridiculă, condusă de o femeie dură şi isterică, Folcoche. Desigur, şi în romanele lui Bernanos, Malraux sau Sartre se povesteau istorii particulare, petrecute în Artois, în China revoluţionară ori în cafenelele pariziene ; ele aveau însă o valoare general umană şi morală, fiecare personaj întruchipînd un exemplu al condiţiei umane, al problemelor noastre politice, sociale, religioase... Dimpotrivă, Herve Bazin îşi concentrează interesul asupra unei realităţi singulare : un anumit mod al vieţii familiale, posibil numai după 1925, într-un conac din Anjou, aflat sub influenţa unei mame rele şi isterice, ou tot ce poate fi dramatic, ciudat, surprinzător

şi savuros în această zugrăvire limitată în timp şi spaţiu. Adică, fapte reale, redate *in* şi *prin* veridicitatea lor, fapte care trebuie să intereseze *prin ele înseле.*

VERVA SUBIECTIVA

diversele aspecte ale vieţii, iată inspiraţia romanului *realist.* Noul realism se distinge însă net de realismul tradiţional, aplicat, riguros, *obiectiv.* După 1948, noul roman realist are caracteristicile *mărturiei* şi anumite aspecte „gazetăreşti[11] : e *pasionat, subiectiv, personal. Vipera sugrumată* ar fi putut fi un roman balzacian, un fragment din *Scenele vieţii de provincie.* Dar „stilul[11], „maniera[11] îl diferenţiază radical. în epoca realistă, *Balzac* era acela care povestea ; în romanul lui Herve Bazin, nu Herve Bazin povesteşte, ci personajul său, Jean Re- zeau.

Tehnica realistă e în acest caz în întregime modificată. Procedeelor abile ale naraţiunii obiective, făcută de la distanţă, le urmează un *efect* mai simplu şi mai imediat : *verva* naratorului — personaj — martor. în Franţa, noul realism *se va întemeia pe vervă.* Oare nu tocmai declanşarea vervei e cea care a făcut din Herve Bazin un precursor, dacă nu chiar un şef de şcoală ? *Vipera sugrumată,* de pildă, conţine toate elementele portretului balzacian, mlădiate şi transformate însă de intervenţia subiectivă şi iritată a naratorului-erou, care dă cărţii culoarea propriei lui personalităţi : 'într-un cuvînt, tatăl meu era un Rezeau static, mai curînd spiritual decît profund. Mai curînd subtil decît inteligent. Citea mult şi gîndea puţin. Era bine informat, dar lipsit de idei originale. înlocuia uneori voinţa cu sectarismul unor judecăţi nesubstanţiale. Pe scurt, tata era tipul omului care nu-i niciodată el însuşi, ci numai ceea ce i se sugerează să fie, care se schimbă la faţă o dată cu schimbarea decorului şi care, conştient de acest lucru, se agaţă cu disperare de decorul respectiv. Ca înfăţişare, tata era mărunţel, uşor încovoiat, avea umerii înguşti şi nişte mustăţi copleşitoare. Cînd l-am cunoscut, părul lui era încă negru, dar începea să se

rărească. Veşnic suferind, trăia între două migrene şi se hrănea cu aspi- rine.“ [1] Arta realistă, dar care a cunoscut „racursiul[11];

racursiu sugenat, de alfel, de respiraţia întretăiată, de suflul — chiar de invectiva — autorului, confundat, in cazul de faţă, cu personajul principal. în portretul mamei, arta de a nara cu pasiune atinge aproape vulgaritatea :

„în afară de interesul pentru educaţia noastră, doamna Rezeau va mai avea o mare pasiune : filatelia. în afară de odraslele ei, nu ştiu să fi duşmănit decît moliile şi spanacul. Cred că nu mai am nimic de adăugat la portretul ei, afară doar că poseda mîini mari şi picioare mari, de care ştia să se folosească. Numărul de kilogram- mctri cheltuiţi de extremităţile ei în direcţia obrajilor şi a fundului meu ridică o problemă interesantă de risipă de energie.[111]

Obiective, odinioară, in romanul realist tradiţional, zugrăvirea, descrierea, tehnica portretului sînt supuse aci numai şi numai vervei naratorului-erou, prejudecă-ţilor, dispoziţiei, viziunii sale proprii : „Marc ştia că domnul Legrebual era bogat, văduv, fericit[11]. [CXXXIV] [CXXXV] Se poate admira ordinea aşezării adjectivelor; personajul e însă *văzut exclusiv de „eroul" povestirii.* Acesta din urmă îi *judecă,* în numele personalităţii lui, al dezgustului faţă de oameni şi al vervei sale, pe toţi figuranţii. Pentru a-i evoca, foloseşte limbajul lui personal, lăsind să intervină propriile-i repulsii, senzaţiile lui directe : „Berţac e o iapă imensă, elegantă, periată, care vorbeşte meste- cînd gumă. Tînăr cum este, nu-i de loc amuzant să-1 vezi pasionat de probleme de bridge. Cuvintele «impas, furculiţă» îmi par tot atît de josnice, de necuviincioase, ca şi «accelerator» ori «cilindru» (...). Mai este şi Maxi-mian. Asta-i cel mai onest dintre oameni. Onoarea, vir-tutea îl muncesc ziua şi noaptea (...). Oh, dar n-a atins

CXXXIV *Ibidem.*

CXXXV* Michel de Saint-Pierre: *La Mer ă boire,* Calmann-Levy, 1951, p. *46.*

încă perfecţiunea. Are prea multe calităţi şi pozează un pic.“ [CXXXVI]

CXXXVI Roger Nimier: *Le Hussar-d bleu,* GaUimard, 1950, p. 32.

Cel mai adesea, duritatea anecdotică se exprimă prin experienţa unui tinăr care intră în viaţă fiind prevenit asupra minciunilor lumii adulte. *Să bei marea* de Michel de Saint-Pierre îl aduce în scenă pe tînărul Marc Van Hussel care îşi bate joc de respectabila lui familie. O uşoară decepţie amoroasă îi e suficientă pentru a rupe punţile şi, după ce ezită între studii de medicină şi pictură, Marc se angajează, în 1939, ca marinar necalificat în marina de război. Apoi continuă să se joace : la Tou- lon, face în aşa fel, incit să fie mutat pe crucişătorul comandat de unchiul său ; are grijă să evite protecţia „bătrînului" — care mult timp nici nu ştie că nepotul lui figurează în ultimele rînduri ale echipajului — dar face ce face să-i întîlnească şi să-i cucerească pe oaspeţii unchiului comandant.

O experienţă de acelaşi ordin, însă mai crudă, mai cinică, vom găsi în *Marele vestiar* de Romain Gary şi, de asemenea, în primele cărţi ale lui Roger Nimier, în cele mai bune cărţi ale lui Jacques Laurent *(Raţa cea mică).* Succesul romanului cinic şi plin de vervă a fost adus de o întreagă generaţie inspirată, în primul rînd, din *dispreţul pentru lumea adulţilor,* a „serioşilor[11].

Mai brutal, intrat din clipa în care a devenit bărbat într-o aventură disperată, rupînd toate punţile, e eroul lui Jean Hougron din *Vei culege furtuna.* Din dispreţ pentru o viaţă prea molcomă, pleacă in Indochina chiar atunci cînd războiul era în toi şi domnea haosul ; aventurier din propriu-i îndemn, devine martor, în folosul umanităţii, al unei descompuneri şi al unei înfringeri. Era, intr-un fel, un *desperaao,* acelaşi care inspirase *Salariul groazei* de Georges Arnaud : în America Centrală un aventurier ajuns în culmea nenorocirii, primeşte, în schimbul unei sume de bani, să-şi rişte viaţa condu- cînd un camion încărcat cu explozibile pe un drum desfundat şi impracticabil, unde cea mai mică zdruncinătură poate arunca totul în aer...

în toate aceste cazuri e vorba despre o aventură personală, despre o anecdotă (ori despre o mărturie), şi

nu despre o istorie *recompusă,* cu valoare generală, cum

cerea tradiţia realismului. Nu se mai pune problema de a prezenta obiectiv cititorului un mediu, un timp, o epocă, condiţii de viaţă şi de a plasa apoi personajele care vor ilustra posibilităţile şi dramele umane oferite şi propuse de respectivul mediu şi cadru. „Realismul[44] nu mai porneşte de la „mediu[44], ci, paradoxal, de la *individ.* Pornind de la un individ anume, de la un individ aflat în conflict cu mediul, cu epoca, cu propria-i existenţă, se construieşte — cel mai frecvent prin transcripţie autobiografică — o aventură romanescă constituind, în mai mare măsură decît un roman, *expresia romanţată a unei experienţe,* cu iritările, ura şi viziunea ei personală, într-un cuvînt, o pasiune individuală opusă obiectivităţii tradiţionale. O nouă inspiraţie romanescă — ar trebui spus o „şcoală[14] romanescă — a respins astfel jocul tradiţional al romanului, unde nu se putea introduce pasiunea, pasiunea dezlănţuită de a povesti nu o istorie simbolică şi cu valoare universală, ci o anecdotă *personală* : „Eroii de roman cad repede în generalitate (...), şi atunci totul devine gratuit, abstract, coerent ca o demonstraţie (...). Rămîi spectator. Nu te afli în miezul lucrurilor.[441] Începînd din 1948, romancierii realişti au renunţat de a mai zugrăvi de la distanţă realitatea ; ei au vrut s-o surprindă în calitate de martori, de actori, să fie în „miezul[44] ei.

*
* *

Romanul nu mai este o *aventură exemplară;* el a devenit o *anecdotă pregnantă.* într-adevăr *mutatis mutandis,* adică într-un fel mai modest, ne găsim şi aci în faţa unei crize de conştiinţă asemănătoare cu a eroului din *Jurnalul unui preot de ţară,* sau cu a lui Kio din *Condiţia umană;* sau chiar în faţa unor probleme simi-

[1] Jean Hougron: *Par qui le scandate...,* Del Duca, 1960, p. 212.

lare celor care-1 invadează pe Mathieu în *Drumurile libertăţii* lui Sartre. Dimpotrivă, nu vom putea trăi nimic asemănător copilăriei lui Jean Rezeau, aşa cum este ea evocată de Bazin *(Vipera sugrumată),* decît dacă ne reîncarnăm, prin metempsihoză şi recul temporal, sub chipul unor nobili de ţară angevini din 1925.

Noul roman realist, anecdotic, rupea tradiţia romanului „tragic[11], a romanului „condiţiei umane[11]. El este, într-un anumit sens, un *reportaj pasionat* asupra unei realităţi *diferite* de a noastră. E absorbit de subiect şi nu are pretenţia de a zugrăvi nici condiţia umană, nici natura umană, ci o *aventură particulară.* Nici o rezonanţă „universală[11] nu există în mărturiile, în povestirile netrans- puse, ale lui Michel de Saint-Pierre, ale lui Roger Nimier. La ei, arta nu constă în a transforma viaţa, ci în a o colora cu vervă.

Deoarece şi anecdota ca atare are o valoare. Plictisit de marile probleme ale angajării, război, ţeluri ultime, condiţia umană, un public larg aşteaptă ca romanul de azi să-i ofere fie o istorie dură şi dramatică, fie una savuroasă şi picantă, dar, în orice caz, o istorie care să prezinte omul în calitate de *civil.* începând din 1948 e vizibilă reacţia împotriva romanului care aduce în scenă *marile* „angajări[11] umane : război, cruciadă, ideologie, experienţe politice, experienţe metafizice. Franţa vrea să revină la *micile* drame ale vieţii normale, ale *vieţii civile,* vrea să nu se mai simtă „mobilizată[11] la frontierele patriei, ale umanităţii ori ale angoasei umane. Tot apărînd raţiunea existenţei, ne-am dat seama că ne pierdem pofta de viaţă...

Noul realism e marcat de probleme civile, sociale, personale, pitoreşti, picareşti. Romanul devine o istorie interesantă, care nu mai vorbeşte însă despre *tot:* e o anecdotă. în sensul acesta, Roger Peyrefitte, după cîteva foarte frumoase cărţi, reţinute şi intime, ca, de

pildă, *Prieteniile particulare* şi *Moartea unei mame,* îşi descoperă vocaţia în culegerea de anecdote. O bursă de studii în Grecia *(Oracolul),* o legaţie a Franţei *(Ambasadele),* flecăreli, amintiri şi resentimente *(Sfârşitul ambasadelor),* indis-

creţia unui cronicar care l-a citit prea mult pe Anatole France *(Cheile sfîntului Petru),* plăcerea revelării intrigilor secrete, cu precauţiile necesare preîn/tîmpinării unui proces de defăimare *(Cavaleri de Malta),* toate îi slujesc drept pretext pentru a înşira anecdote, asemenea unui om de lume care spune peste tot ceea ce s-ar cuveni spus numai în anumite ocazii.

Mai explicit, interesul pentru anecdotă deschide calea marelui rom an-reportaj, cel oare, într-o manieră dramatică, prezintă cititorului liniştit, instalat în fotoliul său, ceea ce numim cu grandilocvenţă „problemele timpului nostru". Aşa sînt reportajele romanţate ale lui Michel Cesbron, asupra unor probleme de arzătoare actualitate, preoţi-muncitori sau copii delicvenţi *(Sfinţii ajung în iad, Cîini pierduţi fără zgardă),* Jean Hougron, Paul Tillard ; amintirile patetice ale Christinei Amothy *(Am douăzeci de ani şi nu vreau să mor);* realismul romanţios al lui Serge Groussard *(Femeia fără trecut, Un ofiţer cu tradiţie) ;* tablourile africane ale lui Mohamed Dib, Mou- loud Mammeri, Albert Metmmi ; clasicele fresce sociale ale lui Michel de Saint-Pierre *(Aristocraţii, Scriitorii) ;* documentatele romane exotice ale lui Michel Droit, Jacques Lanzmann, reportajele-meditaţii ale lui Jules Roy. Stilul lor seamănă cu al reportajului : „Căldura e boala acestui ţinut. Ori te obişnuieşti, ori crăpă. E mai bine să te obişnuieşti. Cînd am ajuns la postul din Quang-Khe, trei zile după atac, bătea vîntul dinspre Laos.“ [CXXXVII] Descrierea pitorească reintră în drepturile ei : „Cele două încăperi ocupate de familiile celor doi fraţi Teng erau nişte cuşti întunecoase, folosite de generaţii întregi, în spatele

CXXXVII Roger Ikor: *Mise au net,* Albin Michel, 1957, p. 194.

prăvăliei unui imobil care, într-una din zilele următoare, va ceda locul unui zgîrie-nori nou-născut, fără doar şi poate cubist." [CXXXVIII] [CXXXIX]

CXXXVIII Jules Roy: *La bataille dans la riziere,* Gallimard, 1953, p. 166.

CXXXIX Serge Groussard: *Quartier chinois,* Albin Michel, 1953, p. 73.

Iată-ne într-o' lume vizibilă, într-o lume ce poate fi zugrăvită în trăsături mari, în acea lume care a atras romanul către gazetărie, către „document[14]. Un scriitor realist mai „clasic[11] şi mai exigent, cum e Roger Ikor, se răzvrăteşte împotriva degradării realismului : „Actualul faliment al romanului e cel care lărgeşte cîmpul de acţiune al mărturiei : de dorul fragilor rozi şi cotoarele, te mulţumeşti şi cu reportajul dacă nu ai altceva mai bun.[111]

Dar „gazetăria[11] impunîndu-şi tocmai „centrarea[11] şi colorarea evocării romaneşti, o transformă într-un „fapt divers[11]. Şi atunci, anecdota, substituindu-se dramei morale, zugrăvirii unui mediu ori unui suflet, se impune în primul rînd prin valoarea ei de dramă de actualitate : o femeie care şi-a omorit bărbatul se refugiază pe un şlep, e găzduită cinci zile de căpitan, care nu o cunoaşte (Serge Groussard : *Femeia fără trecut);* un ofiţer francez trebuie să se despartă de femeia iubită (Georges Auclair : O *dragoste germană);* cîţiva inşi se întâlnesc, se pierd, se reîntâlnesc, pe o stradă animată din Paris (Paul Guimard : *Strada Le Havre).* Scopul cărţii este acela de a prezenta, asemeni unui „dosar[11] romanţat, un „caz uman[11] : secretele unui alcoolic care se confiază patronului unui bar din provincie (Antoine Blondin : *O maimuţă iama).* Anecdota poate fi mai consistentă, ea poate aduce în scenă, de pildă, cazul singular al omului oare vrea să ferească pe vînătcri de ultimii elefanţi din Africa (Romain Gary : *Rădăcinile cerului).* în acest sens, romanul, confundîndu-se cu reportajul dramatic, urmăreşte de cele mai multe ori exotismul : revolta minerilor din ţinutul Amazoanelor (Jose Andre Lacour : *Moartea in grădină);* ciudata pasiune militară a unui colonel englez, luat prizonier de japonezi (Pierre Boulle : *Podul de pe Kwai);* construirea unui baraj în Extremul Orient (Marguerite Duras : *Un baraj va stăvili Pacificul);* re- [1]

voluţiile dintr-un minuscul stat arab (Henri Castilou : *Legiunea Oumrdh).*

Roman „documentar**, ce-şi regăseşte vina realistă o dată cu Roger Ikor sau Paul Vialar, dar oare-şi stimulează inspiraţia prin studiul gazetăresc al unui „caz“ sau al unei „probleme[11] : Cesbron şi preofii-lucrători, Michel de Saint-Pierre şi „bluzoanele aurite[11] în *Noii aristocraţi.* Aci, verva reînnoieşte zugrăvirea realistă prin anchetă şi reportaj.

In acest domeniu Georges Simenon, în pofida stilului său de-o înspăimintătoare paloare, a impus ceea ce s-ar putea numi estetica şi problematica „romanului-fapt divers[11], romanului care, dintr-o anecdotă, extrage maximum de adevăr uman la care pot ajunge tehnicile realiste. Şi într-adevăr Simenon îşi construieşte totdeauna romanele *în jurul* unui fapt divers — în general o crimă. Romancierul îl depăşeşte însă în măsura în care îl foloseşte numai pentru a revela fondul niţel cam tem al conştiinţei umane şi ipocriziile ei. în *Văduvul* (1960) de exemplu — nu putem lua, dintre cele trei sute de romane ale lui Simenon, decît un exemplu — un bărbat este părăsit de soţia lui, pe care poliţia o găseşte moartă într-un hotel. în acest roman „poliţist[11] ancheta trece pe planul al doilea ; şi, de altfel, cel care o întreprinde e soţul, poliţia stabilind rapid că femeia s-a sinucis. Lui Jeantet — eroul cărţii — nu-i mai rămîne decît să descopere *de ce* s-a sinucis soţia lui ; şi, încetul cu încetul, înţelege că din vina lui : în decursul unei lente reconstituiri *psihologice,* Jeantet descoperă că, fără nici un fel de îndoială, era un laş... Faptul divers slujeşte drept pretext, drept punct de plecare pentru o veritabilă autopsihanaliză a anchetatorului care se confundă cu vinovatul... Tema reală a cărţii e, la urma urmelor, „sartriană[11] : un om înţelege treptat cum ipocrizia, optimismul, nevoia de confort, „reaua lui credinţă[11] au împins-o pe soţia sa la sinucidere.

Vom regăsi acelaşi procedeu şi aceeaşi abilitate la numeroşi romancieri italieni, preocupaţi şi ei de zugrăvirea „relei-credinţe[11], de studierea „cazurilor[11]

judiciare.

Proces cu uşile închise de Orio Vergani e un fel de dublu registru al vieţii ; la suprafaţă un fapt divers : Antonietta Faedis ucisă de soţul pe care-1 înşela ; în contrapunct şi în timpul desfăşurării procesului, ancheta psihologică şi morală asupra responsabilităţilor crimei.

Sub numele modem de *flash* ori de fapt divers, anecdota domină intr-o producţie romanescă adaptată condiţiilor de concurenţă impuse de jurnalul tipărit ori televizat. Pînă unde această literatură „regizată" rămîne literatură în sensul onorabil al cuvîntului (rezistînd şi astăzi lecturii...) ?

în comparaţie cu celelalte surse de hrană a imaginaţiei — „informaţie[11], reportaj, anchetă, dramă radiofonică ori televizată —, romanul anecdotic şi realist s-a „apărat[11] prin intervenţia *personalităţii* naratorului. Ea colorează opera tipărită, conferindu-i prin „stil[11] — adică prin gesticulaţia afectivă şi colerică a povestitorului — caracterul original.

De aceea noul realism avea să se dezintereseze de obiectivitate şi să se întemeieze pe *dispoziţia şi verva* naratorului : atunci cînd mii de cititori îl preferă pe Herve Bazin, ei aleg, fără să-şi dea seama — în domeniul romanului realist şi narativ — un romancier care, prin agresivitatea sa personală, păstrează valoarea stilului scris.

Cu greu scriitorul se deosebeşte în acest caz de reporter, poate doar prin logoree. El nu face decît să ofere cititorului, cu o brutalitate temperată prin nuanţă şi vervă, evocarea realistă a unui mediu necunoscut cititorului. Un spital de psihiatrie, cu delirurile „furioşilor[11] în *Cu capul de pereţi* de Herve Bazin : „Arthur nu dispreţuia spectacolul unei mici încăierări. Circ pe gratis ! Revoltă prin procură ! în jurul lui, fluierăturile se împleteau şi se despleteau ca nişte stridente serpentine. Pacientul, aprobat pe tăcute, se lupta cu gardienii, le

21 - c. 246

sfîşia cămăşile (...). Ochii i se aprindeau, scînteiau în penumbră. Scotea flăcări pe nări. După ce eroul era învins, legat, transportat în altă secţie şi pus sub atentă supraveghere, vociferările încetau făcînd loc comentariilor. Ce subiect nimerit pentru o discuţie ! Ce bîrfă !“[CXL] Iată o scenă pe care cititorul, aşezat liniştit în fotoliul său, n-a văzut-o niciodată în „viaţa civilă“.

Romancierul nu mai joacă aci rolul de analist, ci pe cel de „prezentator[11]. El alege o scenă „frapantă[11], o „montează[11] şi o oferă ca hrană : niciodată nu a ţinut într-o mai mare măsură seama de public decît acum, cînd, ziarist disciplinat, oferă spectatorilor imaginile pe care ei le doresc.

Arta „literară[11], exigenţa „literară" se refugiază atunci în afirmarea tumultuoasă a personalităţii povestitorului. Conştient de faptul că se înjoseşte tot înfăţişînd „urşi[11] şi „experienţe trăite[11], romancierul se retractează, se apără, îşi impune „stilul[11], adică propria-i umoare şi ironie.

Anecdotă pasionată unde importantă e, în primul rînd, mărturia personală, valoarea noului realism constă, înainte de orice, în logoreea martorului. Cel mai adesea, această logoree este alimentată chiar de experienţa naratorului : Herve Bazin a dus într-adevăr o viaţă grea după ce şi-a părăsit familia, Michel de Saint-Pierre s-a angajat într-adevăr aa marinar de punte, Georges Amaud a fost într-adevăr vagabond în America, Jean Hougron — aventurier în îndoctrina. Actor şi autor se identifică mai mult ca oricînd.

Desigur, *Adolphe, Dominique* — şi chiar *Rene* — traduceau o aventură intimă a autorului ; dar o ... trans-

CXL Herve Bazin: *La Tete contre Ies murs,* Grasset, 1949. p. 87.

puneau, îi dădeau o formă, transformînd-o în „roman intim[41]. *Misterul Frontenac* ori *Cuceritorii* recurgeau la experienţa lui Mauriac sau a lui Mairaux ; autorul îşi „despersonaliza[41] într-un fel amintirile, le făcea „imaginare[11], le suprapunea o intrigă romanescă, le dădea, în sfirşit, o rezonanţă „metafizică[11] sau morală care n-ar fi putut fi imediat percepută în viaţa trăită...

Brutala tendinţă realistă născută în 1948 dispreţuieşte orice fel de „transpunere[11], înlocuind-o cu introducerea directă a urii, a furiei, a amintirilor colorate ale naratorului. A dispărut distanţa, separarea netă între „romanul[11], operă literară, şi confesiunea pitorească, înflăcărată, brutală a unui om care vorbeşte lăsîndu-se în voia torentului propriilor lui impulsuri şi resentimente. Tocmai caracterul de „mărturie[11], de „viaţă trăită[11] seduce publicul şi se impune începînd din 1948... Sîntem destul de departe însă atît de arta romanului cit şi, fără îndoială, de romanul ca artă.

Această artă literară e arta „picarescului[14] : un erou nestatornic, cinic, trecând mereu prin alte şi alte aventuri, slujeşte drept pretext pentru o sistematică şi savuroasă satiră a societăţii omeneşti. Totul e corupt, scălîmb şi scrîşnit ; şi totul e denunţat fără cruţare, rîsul, iritarea şi, deseori, un dram de sfidare constituind estetica şi morala cărţii : „Cînd locuitorii planetei vor deveni oleacă mai pretenţioşi, mă voi încetăţeni ca om. Pînă atunci, prefer să rămîn fascist, chiar dacă lucrul ăsta e cam baroc şi obositor.[441]

Tonul exasperat, folosirea invectivei şi apostrof ei la adresa cititorului îşi găsesc o îndepărtată origine în opera lui Celine. Zeflemistă, plină de vervă, povestirea gălăgioasă, dezabuzată şi puternică din *Călătorie la capătul nopţii* revelase pareă unei întregi generaţii o formă a lirismului romantic. Totul era făcut din constatări cinice, fără drept de apel : „Pentru a nu ajunge în situaţia dezgustătoare de a fi săraci sîntem obligaţi, avem

[1] Roger Nimier: *Le Hussard bleu,* Gallimard, p. 16.

datoria de-a încerca totul, de-a ne îmbăta cu orice, cu vin ieftin, cu masturbaţia ori cu cinematograful[14]. [CXLI] în **această** picarescă şi familiară viziune asupra existenţei, exprimată într-un limbaj lipsit de orice fel de reţinere, predomina un pesimism puternic, uneori chiar plin de bună dispoziţie : „Nu în iertare constă curajul, iertăm totdeauna prea mult ! Şi asta nu serveşte la nimic, e un lucru dovedit (...). Ascultaţi-mă pe mine, într-o seară ar trebui să-i adormim pe vecie pe cei fericiţi cufundaţi în somn şi, aşa, să isprăvim o dată pentru totdeauna cu ei şi cu fericirea lor. A doua zi vom deveni liberi să fim cît ne place de nefericiţi...“[CXLII] Strălucitoare şi personală în primul rînd, înfrînată încă de sintaxă, satira lui Celine va fi tot mai accentuată, mai exasperată — să comparăm, în acest sens, stilul din *Călătorie la capătul nopţii* (1932) cu acela din *Nord* (1960) — ajungînd pînă la a-1 face pe fostul Bardanu să „se îmbete cu cuvinte[14]. [CXLIII]

Torent verbal în care a dispărut orice urmă de sintaxă : „lată-ne din nou pe rogojina noastră... vroiam să nu ne pese de nimic, să dormim... şi, dimpotrivă, o clipă de grijă ! lumea grecilor, lumea tragică, griji ziua şi noaptea... aceleaşi chiar şi pentru cei dinafara legii... lumea nouă, moralistă, făţarnică, automobilistă, alcoolică, lacomă, canceroasă, nu cunoaşte decît două nelinişti : «fundul ei ? interesul ei ?», de rest puţin îi pasă ! Proletari şi plutocraţi reuniţi ! De acord !... iar nouă, vagabonzi hăituiţi. nu ne arde de dormit...[44] [CXLIV]

*
* *

Denigrator violent, cinic, sadic, ca şi Celine, Henry Miller, american evadat, transformă şi el romanul într-o

CXLI Louis Ferdinand Celine: *Voyage au bout de la nuit,* Denoel, 1932, p. 264.
CXLII *Ibidem,* p. 265.
CXLIII Louis Ferdinand Celine: *Nord,* Gallimard, 1960, p. 86.
CXLIV *Ibidem,* p. 150.

confesiune torenţială, pitorească, exasperată. Atît în seria *Tropicelor,* cît şi în *Crucificare în roz (Sexus, Nexus, Plexus),* povestirea dezordonată, susţinută de personalitatea pregnantă şi puternică a naratorului şi de cîteva personaje neînsemnate — totdeauna inşi neverosimili — este alcătuită din episoadele insolite ale unei vieţi declinate, presărate cu invective. Dar, în vreme ce Celine răcneşte împotriva lumii moderne, apărînd, la urma urmelor, bunul-simţ al lui Clement Vautel, Miller ţopăie şi se strîmbă, urlă şi deplînge vacuitatea spiritului şi absenţa sufletului : „Părăsesc partida, nu mai continui jocul. Nimic valabil, după părerea mea cel puţin, nu se mai poate realiza astăzi/[41]

O lume obscură, degradată, descompusă, în care fiecare fiinţă e un monstru pitoresc. Absurditatea evidentă a acestui univers fără ieşire capătă o valoare dostoievskiană : „Viaţa americană, de la mediul gangsterilor pînă la cel al intelectualilor, are nenumărate afinităţi cu miile de faţete ale existenţei cotidiene din Rusia, aşa cum este ea înfăţişată de Dostoievski. Există vreo dovadă mai bună decît oraşul New York, pe trotuarele căruia ideile lascive, ignobile ori demente cresc ca pirul ?“ [2]

Subtextul torentelor verbale din opera lui Celine ori Henry Miller exprimă singurătatea exasperată a omului într-o lume care nu îl satisface. Acest picaresc disperat este cu totul altceva decît *„romanul condiţiei umane“,* în care Malraux sau Camus traduceau singurătatea *metafizică.* Nu tăcerea Universului ori a lui Dumnezeu dezamăgesc aci. E vorba despre o dezamăgire mai directă, mai brutală : dezamăgirea omului devenit adult, un adult care descoperă că de fapt lumea adulţilor nu există, că nu e populată decît de iresponsabili şi de epave.

Picarescul disperat îşi găseşte şi el tonul propriu, tonul confesiunii fără speranţă, al invectivei exasperate : vocea groasă a unui bărbat puternic şi dur se rostogo-

' Henry Miller: *Nexus,* Correa, 1960, p. 44.

: Henry Miller: *Nexus,* p. 27.

leşte peste o lume inconsistentă ; voce plină de haluci-naţii verbale, de excese ale limbajului, de dispreţ, de grotesc, ca în primele rânduri din *Nexus :*

„— Hau ! Hau ! Hau !

Lătrături în noapte. Scheaună ! Scheaună ! Strig, dar nimeni nu-mi răspunde. Urlu, dar n^aud nici cel mai slab ecou.

— Ce preferi : Orientul lui Xerxes sau Orientul lui Cristos ?

Ce singur sînt... şi creierul ăsta care mă mănîncă.

In sfîrşit singur, e minunat ! Dar nu e ce credeam. Ah, dac-aş putea fi faţă-n faţă cu Dumnezeu !

— Hau ! Hau ! Hau ! Hau ! (...).

Mă numesc Isaac Poussiere. Mă aflu în al cincilea cerc al Paradisului lui Dante...“ [1]

Nimic nu poate dezvălui mai clar lumea guvernată de exasperare, de lirism ori de exces, în care a intrat romanul şi nici varietatea actuală a registrelor lui decît compararea acestor strigăte disperate cu începutul unui roman cuminte — care se vroia şi el liric şi violent — din prima perioadă a secolului XX : „în sandale, fără ciorapi, cu umerii şi braţele înnegrite de soare, într-un maiou mulat pe corp, în pantaloni scurţi din pînză roşie decolorată — ca un adevărat pescar — Alexandre ieşi din cabina strimtă...“ [2] Se poate oare concepe, în cuprinsul aceluiaşi „gen“, existenţa a două stiluri atît de deosebite, deşi cu intenţii comune ? Unul — mîndru şi cochet în mica descriere îngrijită — ne introduce într-o lume familiară lipsită de nelinişti. Celălalt, al lui Miller, rebel faţă de orice politeţe, plin de haz, necuviincios, vizionar şi grosolan, aruncă peste furia realului un misticism fără speranţă...

' Henry Miller: *Nexus,* p. 9.

[2] Victor Margueritte: *Le Chant du berger,* Flaminanon, p. 5.

STILURILE NARATIVE: PICARESCUL MODERN

De la picarescul amabil dinaintea războiului la picarescul arţăgos. — Severitatea satirei împotriva prostiei omeneşti. — Pierderea iluziilor şi cruzimea eleganţei. — Un realism subiectiv. — Picaresc german şi picaresc anglo-saxon. — De la mizerabilism la cinism. — Saul Bellow şi Pier Paolo Pasolini. — Odisee comice. — Roger Vailland şi Legea. — *Picaresc şi populism. Picarescul în slujba realismului.*

1- ntre 1948 şi 1960, cînd trebuia găsit un pretext pentru furia vervei şi pentru acel dezgust uşuratic faţă de viaţă, caracteristice epocii, inspiraţia picarescă a fost transmisă în Franţa, începînd cu romanul „ironic[11] şi *Pivniţele Vaticanului,* de către povestitori maliţioşi, înainte de a publica, în 1959, o carte umoristică destinată „marelui public[11], *Zazie în metrou,* Raymond Queneau pusese în mişcare, cu douăzeci de ani mai devreme, marionetele comice din *Departe de Rueil:* poetul Louis-Philippe des Cigales, viaţa cartierelor periferice şi ciudata epopee a copiilor cuprinşi de febra cinematografică, crezîndu-se eroi de cinema, pe vremea cînd cinematograful era cu desăvârşire epic... Aci, aspectele comice ale prostiei omeneşti erau surprinse pe viu, fără complezenţe facile, şi regizate cu spirit ; în *Prietenul meu Pierrot* ori în *Departe de Rueil,* Raymond Queneau juca acelaşi joc ca şi Charles Sorel cu trei secole mai devreme, în *Păstorul extravagant.* La fel, Marcel Jouhandeau în zugrăvirea Chaminadourului — în care unii au recunoscut Gueret-ul, oraşul său natal — făcea o cronică plină de cruzime în genul „picarescului ironic[11], în maniera lui Gide. Iar Marcel Ayme a devenit cunoscut

prin *Iapa*

verde — o satiră glumeaţă, liberă, amabilă, la adresa unui sat caricatural — carte considerată clasică în literatura „contemporană[11] a anilor 1935.

Picarescul dintre cele două războaie se putea confunda cu „fantezia[11]. Nu conţinea el oare un anume arbitrar, arbitrarul povestitorului vesel de la care aşteptăm, din principiu, numai personaje caraghioase, ca acelea din desenele lui Dubout, contemporan al lui Queneau, Jouhan- deau. Marcel Ayme ?

Chiar dacă îi este superioară prin ton, prin reuşita verbală şi literară, această artă amabilă şi calculată — reluată, apoi, de Ladislas Dormandi —, are puţine puncte de contact cu „picarescul pasionat[11], arţăgos, brutal, care domneşte după 1950. Atunci cînd Queneau ori Marcel Avme luau omul în derîdere, ei făceau publicului cu ochiul, ca şi cum ar fi pus la cale o farsă, un joc de inteligenţă : era o operă burlescă, mai mult sau mai puţin amestecată cu amintiri suprarealiste la Queneau, de pildă. Dimpotrivă, atunci cînd generaţia următoare Herve Bazin, Georges Arnaud, Michel de Saint-Pierre prezintă unchii, părinţii, prietenii şi colegii lor, adică întreaga societate, ca pe nişte marionete fără suflet, puse în mişcare doar de o ambiţie infantilă, de un conformism pueril, de pasiuni meschine şi de laşităţi dezgustătoare, nu mai este vorba de un *joc:* autorul nu mai vrea să provoace rîsul dintr-o pornire către farsă, ca Marcel Ayme. îi prezintă pe contemporani ca pe nişte marionete, la modul serios şi dintr-un punct de vedere realist; el n-o face pentru a scrie un roman „comic[11], ci pentru că aşa-i simte că sînt. Tînărul erou din romanul lui Romain Gary nu mai vede în locul oamenilor care şi-au pierdut în ochii lui — prin înfringere, laşitate, calcul — demnitatea şi existenţa, vede dar veşmintele : „Mergeau pe trotuare, cumpărau ziare, luau autobuzul, mici singurătăţi ambulante care se salută ori se ocolesc, mici insule pustii care nu cred în existenţa continentelor. Tata mă minţise, *oamenii nu există* şi ceea ce vedeam pe stradă era doar un vestiar,

nişte veşminte (...).

Nu vedeam decît un vestiar derizoriu şi mii de figuri care imitau, înjosindu-1, chipul omenesc..." [CXLV]

Optica nu mai e aceea a romanului „ironic[11] şi nici a picarescului tradiţional. Nu dintr-o *convenţie* literară un anume roman adoptă, în desfăşurarea vervei lui, intenţiile caricaturii ori ale zeflemelii, ci dintr-o sinceritate şi dintr-o violenţă care vor dura, fireşte, cît şi tinereţea autorului... Nu acest lucru e însă important. Important e faptul că s-a născut o nouă optică „picarescă[11], aceea care foloseşte intenţia picarescă nu ca pe un procedeu literar, ci ca pe o iritare reală, trăită... Caz neobişnuit în istoria literară, fiindcă n-au mai existat romane care să transcrie *direct,* fără transpunere, fără procedee, arţagul autorului.

Luînd, prin convenţie şi prin alegere deliberată, drept punct de pornire un „erou[11] cinic, adesea dezinvolt şi superior, care de cele mai multe ori scapă cu obrazul curat din joc, cîteodată, rareori totuşi, copleşit de mediocritatea contemporanilor, însă lucid şi ironic, noul realism francez condamna *a priori* la caricatură, la zeflemea şi la dispreţ obiectul însuşi al studiului său : existenţa umană, societatea umană... însemna a fixa dinainte şi din principiu interesul cititorului asupra locvacităţii şi vervei naratorului, şi a face din universul înconjurător o sinistră şi caraghioasă comedie. Tînărul revoltat al lui Michel de Saint-Pierre e cuprins de nelinişte şi dezgust în faţa surprinzătoarei slugărnicii a oamenilor, în faţa mediocrităţii existenţei : „Marc se gîndea la nemaipomenita supunere a omului. îşi aminti de drumul pe care-1 făoea zilnic cu metroul cînd se ducea la cursurile sale de medicină. Oră de mare aglomeraţie. Oameni grăbiţi în spaţiu, grăbiţi în

CXLV Romain Gary: *Le Gronnd. vestiaire,* Gallimard, 1948, p. 159.

timp, femei cu pălăria pusă strîmb, bărbaţi cu cotul agresiv... Totuşi, fie-

[redacted]care bărbat, fiecare femeie accepta incomoditatea, atingerea feselor vecine, jilăveala generală şi izul răsuflărilor. «Scuzaţi-mă, domnule» spunea tuturor un tînăr voinic, bine îmbrăcat, cu înfăţişare sportivă, care se lăsa îm- brîncit. Vigoare fizică umilită, fantezie vestimentară strangulată şi mii de alte simptome : din toate părţile se atenta la integritatea fiinţei umane. Lumea era nivelată, folosindu-se cuvinte mari şi confuze, ca «social» şi «colectiv». De ce ? In ce scop ? Şi cum se va sfîrşi oare acest tropot, această conspiraţie a turmelor ?“[CXLVI]

Asupra aceleiaşi deziluzii se opreşte şi Romain Gary în *Marele vestiar,* odiseea unui copil ajuns la vîrsta perfidiilor în clipa Eliberării Franţei.

„ — Leonce.

— Ce ?

— Crezi că oamenii există ?

— Lasă-mă-n pace.

Unde erau acei oameni faimoşi despre care-mi vorbise tata, despre care toată lumea vorbea atît ?“[CXLVII]

Pe aceşti oameni, romanul cinic îi înfăţişează ca fiind înşelaţi de o viaţă socială molcomă, mediocră, conformistă. Bertrand Poirot Delpech îi invectivează, reuniţi într-o turmă înfricoşată care participă la o adunare pseudoculturală : „V«a plăcut doar să aveţi un cuib călduţ, ca animalele. începeţi, mai degrabă, prin a învăţa că se trăieşte în singurătate. Nu vă bizuiţi pe nimeni. Rugaţi-vă, dacă sînteţi femei, blestemaţi, dacă sînteţi bărbaţi, dar încetaţi de-a da din cap la auzul celor mai slabe ecouri ale unei culturi de care soarta v-a lipsit. Mentorii voştri vă înşală şi vă trădează tur- nînd acest balsam „sintetic[41] peste nişte răni pe care le ştiu incurabile. Ei se află aci pentru ei, nu pentru voi, acest

CXLVI Michel de Saint-Pierre: *La Mer ă boire,* Calmann-Levy, 1951, pip. 14—15.

CXLVII Romain Gary: *Le Grand vestiaire,* Gallimand, 1948, p. 168.

[1] Bertrand Poirot-Delpech: *La Grasse matinee,* Denoel, 1960, p. 70.

mic apostolat le satisface sensibilitatea lor de fetiţe.[41!]

In timp ce realismul tradiţional se ocupa de mecanismele sociale a căror imagine romanescă a dat-o, primul, Balzac, noul realism atacă slăbiciunea „congenitală[11] a oamenilor, slăbiciune independentă, consideră el, de condiţiile sociale şi care va sluji drept ic în romanul vervei. Cinic într-o măsură mai mare sau mai mică, dar totdeauna lucid, „eroul“ noului roman este literalmente copleşit de prostia oamenilor : „Tu nu-i cunoşti, Lila. De zece mii de ani se antrenează din tată-n fiu, ba mai au şi talent ! Ascultă-i pe victime şi pe călăi, pe imbecili şi pe mîrlani, căci îi pun în aceeaşi oală pe toţi... Priveşte-i... Da, sînt abili, industrioşi... Ce n-au inventat ei oare ? ! Ascultă-i vorbind... Sînt mulţumiţi de ei înşişi, sînt satisfăcuţi... «Sîntem civilizaţi, facem progrese în fiecare dimineaţă. Să nu credeţi că sîntem nişte maimuţe. Noi gîndim.»- Tu, Lila, nu-ţi dai seama cum sînt. Te laşi amăgită. Marile descoperiri, dezintegrarea atomului, penicilina, fericirea maselor. A, în idei nu-i întrece nimeni ! Ele se-nvîrtesc tot timpul în căpăţînile lor, au idei pentru toate gusturile ; unii vehiculează explozibile, alţii — cei mai răi — trăiesc de pe urma principiilor înalte, sînt purtători de idei, de germeni. Gîlgîie de sentimente nobile, au viciul bunătăţii, iubesc omul, ei. apostolii care sfîrşesc invariabil în pielea jandarmilor, care plictisesc pe toată lumea, care omoară în numele dreptăţii şi al carităţii şi care ştiu cum să-şi împace conştiinţa..." [CXLVIII]

De aceea marea temă realistă e, cel mai adesea, studiul „iluziilor pierdute[11], al ambiţiei abile şi secătuitoare în faţa unei lumi josnice, demne de dispreţ. Adevărul realist al epocii rezidă în confesiunea uneori picarescă, alteori de o desăvîrşită sinceritate : „Toate — sau

CXLVIII Jean Hougron: *Par qui le scandate...,* Del Duca, 1960, p. 36.

aproape toate — reuşitele ce mi se propuneau drept

exemplu erau rezultatul unei exploatări publicitare lipsite de discernămînt (...). Foiletonistul la modă, politicianul corupt, criminalul ori cercetătorul onest se perindau cu toţii, talmeş-balmeş, pe ecranele cinematografelor şi televiziunii, fără nici o tranziţie, împărţindu-şi favoarea *sunlight-uriloT* şi însemnele popularităţii. Tot mai mulţi indivizi aveau drept scop mărturisit să-şi vadă numele reprodus şi „tămîiat", nu legat de vreo operă însemnată (...). Important era să se vorbească despre tine, înainte de a fi realizat ceva, cît de puţin..."[CXLIX] Aşa se explică inflexiunea realistă şi totodată maliţioasă a ro- manului-mărturie : croindu-şi drum într-o societate coruptă, romancierul exprimă doar febra şi dispreţul care-i mai rămîn după toate cele văzute. Şi o face, cel mai adesea, cu o urmă de insolenţă şi cu o vizibilă ironie. O tînără actriţă vrea să facă carieră :

„ — Ai face mai bine să încerci la radio. Ţi-am spus doar că acolo vărul îţi poate pune o pilă.

El nu era chiar atît de sigur că «pila» vărului de la Ministerul de interne era atît de eficientă pe cît îi plăcea să spună.

— Poate multe, crede-mă.

— Ţi-am spus că radioul nu mă interesează. în orice caz, nu mă interesează acum.

— Radioul plăteşte, domnişoară, în timp ce toate teatrele astea mici nu aduc nici un cîştig... Şi nici n-au nevoie de tine." [CL]

Ambiţii vulgare, descrise fără înconjur, ambiţii meschine şi în afara lor nimic altceva decît putregai. Şi totuşi, tînăra actriţă va reuşi, în urma unei combinaţii în care „şansa" ei depinde în acelaşi timp de un ziarist, de proprietarul unui grajd de cai şi de un prinţ egiptean : aceasta e lumea mult lăudată a „succesului" parizian, denunţată chiar de cei dinlăuntru! ei. O lume

CXLIX Gilberte Ganne: *Le Panache blanc,* Gallimard, 1960, pp. 88—89.

CL: Marcel Moussy: *Babylonia,* Ed. du Seuil, 1960, p. 39.

goală, exacerbată, pasionată. Dar, în măsura în care, începînd din 1950, în viaţa literară franceză deveneai „romancier[11] cu ajutorul unor asemenea combinaţii, numeroşi romancieri nu aveau de comunicat nimic altceva deoît condiţiile destul de ciudate în care s-a desfăşurat lupta lor pentru a deveni romancieri... Se ajunsese la un realism dezinvolt, nesăţios, la un realism care se autodevora.

⁂

Chiar şi romanul de analiză în tradiţia lui *Adolphe* e reînnoit de o anume febrilitate, de o nervozitate „modernă[11]. Autorul, naratorul, eroul sînt judecători, martori temuţi : „Totuşi Concha avea totdeauna aerul că mă priveşte cu un amuzament ce nu era altceva decît surprinderea de a mă vedea atît de îndrăgostit de ea, atît de preooupat să-i ascund dragostea mea şi atît de neîndemînatic în acest îndoit rol. îşi apleca niţel capul privindu-mă, aşa cum facem cînd ne uităm la copii sau la animalele care ne sînt dragi. Deşi nici un muşchi al feţei nu i se clintea, surîdea atît de evident, încît vedeam în ochii ei jocul acela imprecis şi plin de cruzime pe care mi-1 opunea atît de des.[111] Aci, perfecţiunea analizei e străbătută însă de înfrigurare, iritare, nelinişte, ea regăsind tonul dezinvolturii pasionate care marchează epoca : „Răzbunarea e un fel pe care-1 mănînci cu cine poţi, cu oondiţia ca toţi convivii să aibă aceeaşi poftă. Şi dacă sosurile sînt variate, oamenilor li se deschide totdeauna pofta de mîncare ; unii mâni ncă resturile lăsate de ceilalţi, fără scîrbă. în dragoste, de asemenea, e mai bine să nu participi la plată.”[2]

' Phillippe Sollers: *Une Curieuse solitude,* Ed. du Seuil, 1958, p. 49.

[2] Jean-iLoup Dabadie: *Las Yeux secs,* Ed. du Souil, 1958, p. 77.

După Jean-Louis Curtis *(Tinerii, Pădurile nopţii),* alţi romancieri „psihologişti[44] — Philippe Sollers, Jean-Loup Dabadie sau Genevieve Dormann de pildă — sacrifică, pînă la urmă, psihologia în favoarea cruzimii. Realitatea e înfăţişată numai şi numai pentru a fi acuzată, iar realismul — psihologic sau nu — cedează în faţa nerăbdării şi a unui anume dispreţ. E tot *un realism pasionat,* mai pasionat, mai exacerbat — pînă la a deveni gol şi deznădăjduit — decît preocupat să redea realitatea. O întreagă epocă, o întreagă generaţie de scriitori s-au văzut puşi „în postura de observatori maliţioşi pe care noi am acceptat-o bucuroşi. Nu ne scăpa nimic. Vînam ridicolul cu o rigoare justificată de speranţa că noi nu vom putea fi niciodată atinşi de acelaşi ridicol. Privindu-i pe ceilalţi, ne izolam şi mai mult, ne menţineam la un nivel superior, denunţînd fără cruţare toate atitudinile care ar fi trebuit, după părerea noastră, evitate. Era o grădină zoologică, un circ fără taxă la intrare, un film perpetuu.“ [1]

întemeiată pe verva autorului şi pe dispreţul faţă de oameni, inspiraţia „picarescă[14] fusese anunţată de operele lirice şi virulente ale lui Celine, de atrocele şi zgomotoasele romane de război ale lui Malaparte *(Pielea, Kaputt),* şi, de asemenea, de o întreagă generaţie de romancieri americani. Stilul „picaresc modem[44] e stilul dominant al epocii postbelice ; el traduce iritarea individului entuziast şi dezabuzat în faţa unei lumi mincinoase care şi-a regăsit pacea în mediocritate, confortul în abrutizare, liniştea în teama de război, înălţarea socială în cultul pentru „titluri[44] şi intrigi, dragostea în erotism. în sensul acesta, noul picaresc repre-

' Genevieve Dormann: *La Fanfaronne,* Ed. du ,Seuil, 1959, p. 62.

zintă un fenomen general, şi aci, în acest curent mar vast, trebuie situat „romanul vervei“ din Franţa, roman care are drept caracteristică naţională dezinvoltura. [1]

Mai înjtîi tragic şi exacerbat, cu *Chestionarul* lui Emst von Salomon, apoi documentar cu *Stalingrad* de Theodor Plievier, plin de facilitate la Hellmut Kirst *(08/15* etc), „romanul de război“ german evocă, într-un mod oarecum dur, dezordinea, confuzia, viaţa zdruncinată şi brutală, adică toate elementele unui picaresc din care bucuria a dispărut, unui picaresc dominat de resentiment şi favorizînd înflorirea caricaturii, vervei, aventurii, a sensului vieţii trepidante, ca în *Ţărmurile verzi ale Spreei* de Hanz Scholz. In această ordine de idei, *N-a venit încă sfîrşitul* de Fritz von Unruh, epopee grotescă, sparge limitele genului. Şi în America, se impun, după povestirile tragice şi obiective despre război, zeflemeaua, ironia, forţa răzbunătoare, ca, de pildă, în *Proaspătă şi voioasă* de William Hoffmann.

Dar, pe lingă romanul de război, viaţa îmbucătăţită şi strangulată a secolului nostru dă naştere romanului rătăcitorului, aventurierului, declasatului magnific şi sordid : aventurile neverosimile, dar întotdeauna adevărate, realismul care răbufneşte în cele mai neînsemnate fragmente, .sarcasmul individului într-o lume devenită eterogenă şi neinteligibilă. *Cei ce nu pot fi găsiţi* de Ernst Kreuder amestecă misticismul cu aventura bur- lescă. *La Porţile demenţei* de Wemer Warsinsky uneşte evidenta impostură a lumii reale cu dramele amneziei şi cu ispitele himerei... picaresc germanic, exacerbat, neguros, fulgurant...

' Fiind una din epocile în care inspiraţia romanescă nu a produs opere mari, exprimîndu-se doar prin cărţi interesante, sînt obligat să caracterizez această inspiraţie nu prin cîteva mari cărţi europene, ci prin exemple multiple. Pentru a evita „catalogarea", pentru a nu cita romane străine, necunoscute publicului, îmi voi centra studiul pe romanul francez, referin- du-rnă, aluziv, şi la lucrările cu o inspiraţie similară din alte ţări.

Paralel, picarescul american se vădeşte a fi la fel de aspru, dar fără rezonanţe fantasmagorice. O lume hete-roclită constituie „materia primă“ a viziunii romaneşti. Putem găsi anecdota ciudată, aventura hazlie la Flannery O'Connor *(Cuminţenia in singe),* unde sectele evanghelice devin pretextele unor episoade rocamboleşti. Morris L. West înfăţişează, în *Avocatul diavolului,* un episcop american în luptă cu un miracol calabrez. Mary McCarthy se rezumă în *O fată cuminte* la biografia unei tinere americane ; dar, în pofida dramului de dulcegărie, nimic nu poate părea mai de necrezut şi mai nebunesc decît *Choco- lates for breakfast* de Pamela Moore.

Picarescul modern englez e, în principiu, mai rezervat, mai reţinut. Precursorul lui a fost Evelyn Waugh prin cărţile scrise înainte de 1942 : nebuniile tineretului londonez în *Aceste trupuri josnice,* epopeea unui absolvent al colegiului Eton devenit escroc în *Purtare scandaloasă...* E suficient să cităm numele personajelor sale : Lady Circon- ference, Mrs. Beste-Chetwynde, Mr. Prendergast, Lord Pastmaster — înfiorătorul homosexual supranumit Am- brose, şi Sir Alastair Digby Vaine-Trumpington... O întreagă societate descompusă, rătăcită în propria-i incoerenţă şi deziluzie :

„ — O ! Nina, cîte recepţii !

Serate mascate, primitive, victoriene, greceşti, serate cu cow-boys, serate ruseşti (...), în case, în hoteluri, pe vapoare, în localuri de noapte, în mori de vînt şi piscine (...) ; balurile cenuşii ale Londrei, balurile comice ale Scoţiei, balurile mizere ale Parisului, această înşiruire, această umanitate îngrămădită... Aceste trupuri josnice...“ [CLI]

Acelaşi dezgust pentru viaţa artificială se exprimă şi în Franţa : baruri şi localuri de noapte, alcoolism şi dis-perare. în *Odihna războinicului,* Christiane Rochefort îşi conduce eroul printr-un sumbru plictis : „Făceam

CLI Evelyn Waugh: *Vile Bodies,* 1930.

turneul cabaretelor : îmi plăcea spectacolul ; lui Renaud
—

consumaţia; dubla lor întrebuinţare ne punea, o dată, de acord. Atmosfera oricărui loc unde se putea bea îi plăcea lui Renaud. De cînd fusesem dresată să-mi ţin gura, mă ducea prin barurile din Montpamasse, din Saint-Germain, prin bistrourile din jurul Halelor, pe care le frecventase odinioară ; îşi relua vechile obiceiuri, făcîndu-mi acum onoarea de a mă asocia ; perora ore întregi în faţa unor personaje pe jumătate ameţite care nu înţelegeam prin ce îi trezeau interesul, dacă nu prin complicitatea deşeurilor; artişti rataţi, vagabonzi de toate clasele, într-un cuvînt, resturi ale societăţii. Toţi aceştia beau, evident, sau, dacă nu, se drogau; eu făceam figuraţie. Eram şoferul. Aşteptam ca Domnul să dorească să se întoarcă acasă. Fără mine, n-ar fi putut.[111]

Viaţa facilă şi iritată a intelectualilor făliţi marchează o anumită tentaţie a romanului picaresc englez ori francez : Waugh, Christiane Rochefort, *Nathalie* de Alexandra Orme. Aci era vorba însă de privilegiaţi şi de paraziţi. De fapt, nu numai ei aveau dreptul să zimbească sau să rinjească dispreţuitor. Inspiraţia picarescă e deopotrivă o inspiraţie a aventurii şi a satirei sociale.

*
* *

Noul picaresc se asociază confuziei bizare a unei existenţe dezlînate, unde eroul, domnul cu o mie de meserii, rîde de fragmentele absurde ale societăţii heteroclite în care trăieşte, de escrocheriile la care se dedă... Nimic mai „modem[11] în sensul american al cuvîntului, şi mai apropiat totodată de tradiţia picarescă, decît *Aventurile lui Augie March* de Saul Bellow : un ştrengar din mahalalele Chicagoului care, în adolescenţa şi

tinereţea sa, minat de dispreţul faţă de lume şi de zeflemeaua lui cuceritoare, străbate, asemenea unor serpentine, lumea micilor traficanţi, a miliardarilor năuci, a văduvelor bogate, a originalilor, a bizarilor. De la mizerabilism la cinism, de la şcoala publică pînă la cele mai felurite imposturi, Augie March este — transpus în America de astăzi — picaroul bătrînului roman spaniol : „înţelegeam cîteodată că începusem să renunţ la anumite protecţii vechi şi puternice, prin nimic înlocuite (...). Cîte avertismente teribile nu primisem ! Priveşte ! O neghiobule, sărman imbecil, tu nu eşti decît un individ rătăcit într-o imensă umanitate şi nu însemni mai mult decît pulberea metalică răspândită într-un cîmp magnetic (...). Atunci la ce bun să cauţi noi mijloace de a-ţi pierde libertatea ? (...). Fii înţeleptul care se tîrăşte, care zboară, şi, obişnuit cu efortul solitar, se descurcă singur, dispreţuind temerile lumii noastre.[141]

Destul de apropiată de aceste aventuri americane este viaţa derbedeilor obraznici şi corupţi din *Băieţii* de Pier Paolo Pasolini : insolenta şi nesănătoasa libertate a haimanalelor romane din cartierul Trastevere, lumea în care copilul nevoiaş, vagabondul, picaroul, trăieşte „la margine[14], descrisă într-un stil zeflemisitor unde exacerbarea şi realismul se unesc cu populismul : „între Ponte Sisto şi Ponte Garibaldi (...), erau aşezaţi de-a lungul parapetului pe puţin douăzeci de băieţi, dispuşi să se vîndă primului venit, iar pederaştii treceau cu duiumul, cîntînd şi dansînd, chelboşi sau oxigenaţi, unii foarte tineri, alţii bătriiori, dar puşi pe tărăboi cu toţii, fără să se ferească de pietoni ori de oamenii din tramvaie.[44 CLII CLIII]

Picarescul sardonic e legat de oamenii degradaţi de viaţa urbană, rătăciţii, vagabonzii. Tom Kaye îl tratează cu o anume poezie în *O noapte dulce, gingaşă...* Acolo

CLII Saul Bellow: *The Adventures of Augie March,* 1953.

CLIII Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita,* 1955.

vagabonzii Londrei visează un vis dickensian. Dar în *Stupul* de Camilo Jose Cela viaţa e aspră, primitivă, agitată, mizeră, viaţa mahalalelor Madridului, a celor mai sărace cartiere ; Madridul cerşetorilor pe care-1 regăsim în *Infailibilul Faco* de Andrâs Lăszlo.

Tristeţea picaroului care dispreţuieşte oamenii, fie el, la o extremă, aventurierul din *Lume Nouă* de Saul Bellow, ori — la cealaltă — „leneşul[14] sicilian al lui Vitaliano Brancati din *înflăcărările lui Paolo.* Ca şi Augie March, Paolo vrea să trăiască fără obsesia necesităţii, fără perspectivele triste ale unui viitor întemeiat pe muncă. „îţi vei da seama şi tu de asta (...) atunci cînd muncitori, ţărani şi mici burghezi îţi vor inspira repulsia pe care o simt eu numai cînd le aud numele[144], spune *raisonneur-ul* cărţii.



Se încearcă deci răscolirea materiei vieţii colective prin prezentarea evenimentelor nu în succesiunea lor logică, ci într-o dezordine pitorească, brutală, dezabuzată : acesta este universul epic şi derizoriu din *Culegătorul de spini* de Georges Govy, unde eroul călătoreşte din ţinut în ţinut, prin mizerie şi revoluţii. *Trăiască Aspidistra!* de George Orwell e fabula unui ins care refuză, în viaţa socială, jocul banului. *Aurul Republicii* de Jean Duvignaud constituie odiseea, comică şi teribilă, pe parcursul a zece ani de istorie dementă, a cîtorva lăzi cu aur expediate din Madridul evacuat. Aventuri crude, cinice, absurde în care omul e jucăria stupidităţii oamenilor, în care individul e supus unei „legi[44] ce nu reprezintă decît arbitrarul şi răutatea semenilor şi a destinului...

Roger Vailland rezumă într-un mod fericit această viziune asupra oondiţiei umane în cartea intitulată

[1] Vitaliano Brancati: *Paolo il caldo,* 1955.

Legea. Centrul de interes — pur simbolic — este aci un *joc* practicat de nişte italieni meridionali : şase bărbaţi în jurul unei mese şi unui ulcior ou vin. Hazardul (cărţi de joc, zaruri, taroturi) desemnează, dintre ei, un *patron,* care alege un *subpatron.* Cei doi controlează împărţirea vinului, pot bea cît poftesc şi pot oferi un pahar celor de faţă. Patronul şi subpatronul au dreptul să converseze despre orice subiect vor, cu fiecare dintre cele patru victime : le este îngăduit să-i interogheze „pe cei care rabdă“ asupra eşecurilor amoroase, asupra trăs- năilor nevestei, asupra datoriilor contractate. Trebuie să li se răspundă respectuos *patronilor,* oricît de insultătoare şi de indiscrete ar fi întrebările lor. Partida durează cît vinul din ulcior. Apoi se aduce un alt ulcior şi soarta alege un nou „patron[1]*, un nou călău. Este „jocul adevărului[11], jucat de nişte bărbaţi care în buzunar au un cuţit şi „la mînă[11] un funcţionar al poliţiei meridionale care nu va denunţa un omor... Astfel se pot insulta şi batjocori privindu-se drept in ochi.

Dacă pitorescul brutal al acestui joc sălbatec- l-a sedus pe Roger Vailland, determinîndu-1 să scrie un roman de un exotism facil şi complezent, anecdota cărţii sale avea o valoare de exemplu. Ea definea lumea picarescă : universul celor „duri“ şi „dezgustaţi[41], viziune romanescă aparţinînd de zece ani literaturii ulterioare anului 1948, adică romanului consacrat absurdităţii savuroase şi sadice a vieţii reale, batjocurii care reduce o existenţă umană, într-o lume coruptă, la o serie de jigniri, de sfidări şi, în primul rînd, de eşecuri caraghioase...

între fatuitatea naivă şi pitorească a bărbaţilor unei regiuni înapoiate, evocaţi cu un dram de exotism de către Roger Vailland, şi dezordinea complexă,

sofisticată, a tinerilor parizieni există un punct comun : autorul

PICARESC ŞI POPULISM

prezintă, într-un mod pitoresc sau cinic, prostia omenească. Picarescul e întotdeauna alcătuit din realismul brutal care trezeşte, atît în cititor cit şi în autor, o senzaţie de dezgust, de amuzament şi de superioritate.

După 1950 acest picaresc este, de altfel, surprinzător de variat : exotic, elegant, subtil, ironic, populist, mitocănesc. Se întîmplă ca, într-o „însumare realistă[11], Andre Lavacourt să îl canalizeze înspre burlesc şi înspre popu- lism : „Doamna Eugene Pichegru, născută Leontine Bobet, lovi puternic cu cotul burta soţului şi declară :

— Soseşte.

Bărbatul care sforăia se întoarse, grohăi şi readormi cu gura deschisă. Leontine îl izbi din nou cu cotul :

— Hei, Pichegru !

El se sculă cu greutate.

— Soseşte. înţelegi ? Soseşte micuţul.

Dormeau unsprezece într-o cameră. Aerul era plin de mirosuri organice distilate în familie. Acum se amesteca şi un iz mai consistent decît de obicei, fiindcă Leontine gătise varză în ajun. Toată lumea ştie că după ce mănînci varză tragi vînturi puturoase. Peste tot erau copii. în mijlocul podelei, pe o saltea veche de paie, dormeau trei persoane.[111]

Deseori, verva naratorului are o înfăţişare rabelaisiană. *Canard au sang,* de Robert Sabatier, e un fel de epopee burlescă a boemilor şi a micilor comercianţi din Cartierul Latin : „Sala era plină : toţi înfriguraţii, toţi amăriţii din cartier, toţi cei ce n-aveau unde se-ncălzi se găseau aci (...). Racroy fuma gustînd din ţuică. în faţa lui, Lapin scotea rotocoale de fum din vechiul os ce-i slujea drept muştiuc. La aceeaşi masă, nişte tineri vorbeau despre viaţă şi moarte (...). Din cînd în cînd începea o lungă istorisire (...). Cîte unul nu era de acord, doar aşa, ca să se afle-n treabă, ca să mai pună

puţină sare ; totul era atunci luat de la capăt, comentat, discutat. Se

[1] Andre Lavacourt: *Les Franţais de la decadence,* Gallimard, 1960, p. 25.

înfierbântau, ajungînd, de la cearta de circiumă, la dialoguri sublime. Hugolianul Racroy avea ultimul cuvînt, ca un gentilom de viţă veche sau ca un patriarh ieşit din *Legenda secolelor.“* [CLIV] Mai puţin puternică, însă mai incisivă, verva lui Rene de Obaldia dezarticulează în permanenţă povestirea prin săgeţile ironiei agresive ori gentile : „Dragostea lor era veşnic contrariată ; niciodată n-aveau destul timp pentru a ajunge la capătul impulsurilor lor trupeşti sau psihice. Alintări întrerupte (...) de fiecare dată trebuiau să revină la preludiu, să atace Uvertura care, oricît de magistrală ar fi fost, se termina o dată cu ultimul metrou, cu ultima minciună inventată la întoarcerea acasă. El trebuia să se întoarcă în casa părintească ; ea — în braţele lui Gaston.“ [CLV] Aventuri mărunte, caraghioase prin trivialitatea lor, fiorul cărţii fiind dat de suflul naratorului : în *Escapadă la Waterloo,* Alouette şi Zilou fug departe de constrângerile familiale. Dar lirismul imaginativ şi verbal al lui Rene de Obaldia dezvoltă episodul respectiv de la picarescul ironic pînă la un soi de fantastic deşănţat.

Sarcasmul autorului poate fi mai mult sau mai puţin accentuat. Poate fi înclinat spre umor, ca la Obaldia, spre verva tradiţională şi aproape arhaizantă, ca la Sabatier, spre cinismul epicurianului spiritual, ca la Vailland, spre populism, ca la Lavacourt. Dar nu e mai puţin adevărat că din această ironie se naşte un roman care, chiar dacă deocamdată nu a dat capodopere, marchează o epocă a romanului francez, o epocă paradoxal de apropiată, în ciuda pretenţiilor ei, de tot ceea ce secolul al XVII-lea a avut mai familiar şi mai puţin creator...

Exact la mijlocul secolului al XX-lea, renaşterea, după trei secole, a spiritului picaresc — tot atît de vizi-

CLIV Robert Sabatier: *Canard au sang,* Albin Michel, 1958, pp. 10—11.

CLV Rene de Obaldia: *Fugue ă Waterloo,* Julliard, 1956, p. 9.

bilă şi în alte ţări, nu numai în Franţa — , a *retezat*

brusc, *a întrerupt evoluţia romanului care începuse o dată cu postsimbolismul.* Respingând neliniştea şi seriozitatea romanului „condiţiei umane[44] ori a romanului „dostoievskian[44], precum şi încercările „romanului-artă[44] începute de Proust, Joyce, V. Woolf, romanul picaresc marchează contraofensiva victorioasă a „realismului[44], a unui realism transformat, unde umoarea înlocuieşte obiectivitatea, unde verva se substituie sîrguinţei narative, unde faptul divers ciudat ia locul problemei sociale.

Să nu uităm nici formele lui elegante : romanul dezinvolt, povestea mondenă, nuvela mărimeeană.

XVII

DE LA ROMANUL DEZINVOLT LA ARTA M^RIMIzEANĂ, ROMAN ŞI CINEMATOGRAF

Epicureismul cinic al lui Roger Vailland. — Şcoala dezinvolturii, eroul seducător: Fabrice, mitul husarului: Roger Nimier. — Un picaresc aristocratic. — „Copiii trişti[11]: Franşois Nourissier, de la insolenţă la tristeţe ironică. — Roman monden: Louise de Vilmorin şi moda povestirii reci. — Frantşoise Sagan: o indiferenţă crispată. — Henry Green şi Joyce Cary.

Intruziunea nuvelei în roman, descoperirea prezentului patetic. — O artă merimeeană : concentrare în prezent. — Influenţa cinematografului. — Şcoala discursului interior. — Tehnici ale obsesiei patetice: Pietre Gascar. — Permanenţa romanului documentar.

În romanul dezinvolt, epicurian, monden, picarescul se transformă în fineţe ori într-un vag cinism graţios. Nu numai povestitorul e subtil, batjocoritor, rău, dezabuzat, ci şi eroul lui. De la Charles Sorel, adică de la Queneau sau de la Obaldia, trecem la Crebillon, Laclos, Sade, Stendhal (!), adică la Nimier sau la Franţoise Sagan... ; personajul principal nu mai e un novice, el participă la sărbătoare, romanul dezinvolt realizînd o sinteză între romanul vervei şi romanul picaresc.

Un erou dezinvolt, lucid, cinic, menit a susţine romanul şi a-i imprima „ytonul“ specific prin vervă şi inteligenţă întîlnim, încă din 1945, la Roger Vailland. în *Joc ciudat* se amestecă romanul despre Rezistenţă, umanist şi documentar totodată, abil alcătuit dintr-o intrigă de contraspionaj, cu romanul epicureismului eroic. Avînd o situaţie bună, fiind un ins perspicace, iubitor de femei, blazat în ce le priveşte — dar nu şi în ce priveşte erotismul, sau dragostea — , intrat într-o

acţiune clandestină din mîndrie, spirit competitiv şi gust

pentru dificultate, trecînd prin toate acestea cu o sănătate psihologică şi cu un cinism dobîndit o dată pentru totdeauna, curajos în mod firesc, seducător din obişnuinţă, deprins a se analiza pe sine şi pe ceilalţi, personajul centrai al cărţii, Marat, este strămoşul romanului „dezinvolt" a cărui dezvoltare s-a desfăşurat în anii următori.

Trăsătura esenţială a acestui tip de roman e aceea că se reazemă, în întregime, pe un erou care conduce, domină şi, în primul rînd, *judecă* acţiunea. Desigur, exista un privilegiu al eroului şi in „romanul educativ[11], în *Bildungsroman,* de la *Wilhelm Meister* la *Jean-Christophe,* de la *Muntele vrăjit* la *Cronica familiei Pasquier.* Dar Goethe, Romain Rolland, Thomas Mann, Duhamel alegeau drept erou un „cobai“, Hans Castorp ori Laurent Pasquier ; eroul era conştiinţa-martor a cărţii. Nu exista un personaj strălucitor, dominator, excepţional de inteligent, care să judece imediat totul. îşi făcea încet- încet „ucenicia^. Dimpotrivă, Marat al lui Roger Vailland şi, cîţiva ani mai tîrziu, Sanders al lui Roger Nimier. Angelo al lui Jean Giono, pe lingă faptul că sînt *deasupra evenimentelor,* sînt şi nişte eroi seducători şi atotputernici. Ca Edmond Dantes din *Monte- Cristo,* ca Ar sene Lupin al lui Maurice Leblanc.

Cartea e făcută de farmecul lor propriu, de viziunea lor asupra faptelor stăpînite şi controlate de ei. Astfel, în *Joc ciudat,* Marat circulă între Gestapo şi trădătorii de pe reţea fără frică... E amestecat în patru sau cinci intrigi femeieşti, fără a juca vreodată un rol ingrat. Personajele din jurul lui sînt judecate *în comparaţie cu el,* epicurianul care domină viaţa în întregime, chiar primejdia : şeful lui din Rezistenţă, Caracalla, e „tipizat[11] ca un student provenit din marea burghezie, animat de sentimente pure şi oneste de patriotism ;

Frederic — ca un comunist cu ochelari, vegetarian, intransigent şi adolescentin. Lumea întreagă apare siluetată în jurul unui erou a cărui inteligenţă, curaj natural, hiperluci- ditate, calmă dezinvoltură constituie elementele esen-

ţiale ale romanului. Marat îi dă lecţii de scepticism şi de forţă tânărului Rodrigue. Despre iubirile tânărului, află cu prilejul unei confesiuni epicuriene :

„ — Chloe mă loveşte în plex ; pricepi ?

— Eşti mai îndrăgostit decît credeam...

— Nu-i chiar aşa, căci în unele zile o uit complet pe Chloe (...), sînt în stare să-1 citesc pe Hegel în metrou şi am din nou poftă să iau lecţii de box. Dar dacă în asemenea zile, Chloe are fantezia să-şi schimbe rochia (ori cămaşa) în faţa mea, fără să-mi spună : -«închide ochii» sau «Nu te uita» (...), neliniştea izbucneşte din nou. De nu, sînt liber şi vioi ca un campion de alergări...

— Dragostea ane asemenea fluxuri şi refluxuri.. Dac-ai fi tot timpul în tensiune, te-ar închide la Sainte-Anne."[1]

Marat al lui Roger Vailland manifestă, de altfel, aceeaşi vioiciune în acţiune, ca şi în filozofia practică a vieţii amoroase. Cu aerul său „avizat", au acel amestec stendhalian de experienţă şi nepăsare, de rigoare şi fantezie, atent la a-şi ocroti nobleţea subtilă a propriei vieţi, dispus oricind s-o rişte, el joacă rolul omului complet, punînd bazele romanului ironic, aristocratic, inteligent şi plin de cruzime, pe care-1 va dezvolta şcoala dezinvolturii.

Eroul dezinvolt, exemplar de elită într-o lume demnă de dispreţ, va fi regăsit, sub o formă epică, în marea serie romanescă a lui Jean Giono, serie desfăşurată de la *Husarul de pe acoperiş* pînă la *Moara din Polonia.* Şi aci, dincolo de fabulaţia istorică privind perioada 1815, totul se sprijină pe eroul ciclului, Angelo. Fiu al unei contese italiene, colonel de husari

(italieni) la optsprezece ani, *carbonaro,* conspirator care, în ciuda ordinelor „partidului", a omorât un trădător în duel, în loc să-1 asasineze în secret, Angelo Pardi ajunge în sudul Franţei, la Manosque, atunci cînd ciuma făcea ravagii. Şi cum este,

prin natura lui, un erou, străbate regiunile infectate, cîmpurile înnegrite de cadavre, cordoanele de jandarmi, salvînd ori ajutând câte-o femeie fără apărare. In faţa spaimei pe care flagelul a dezlănţuit-o în mulţime, el continuă sa aibă două preocupări : frumoasele lui cizme şi plăcerea de a fuma ţigări de foi. îndrăzneţ, înţelept, înarmat cu o sabie, capabil de a raţiona, de a se bate şi de a-şi încerca norocul, dacă e nevoie, dispreţuitor la adresa tîmpiţilor şi înfricoşaţilor pe care-i întâlneşte, el este copia simplificată a lui Fabrice del Dongo ; simplificarea nu a anulat însă, trebuie să mărturisim, tot farmecul... Acest colonel adolescent, copilăros, impetuos şi chibzuit are tot atâta graţie şi forţă de seducţie ca şi aventurierul de treizeci şi cinci de ani, epicurianul şi eroul Rezistenţei înfăţişat de Roger Vailland.

Se manifestă astfel o formă nouă a eroului „stendhalian“ : apare un personaj a cărui vervă, prezenţă, înfăţişare, încheagă un întreg roman. Personajul se defineşte prin luciditate, curaj, o oarecare doză de cinism, de estetism, şi prin faptul că dispreţuieşte secăturile. Rolul de seducător pe care-1 joacă, în cursul povestirii, pentru cititor — şi, în acest sens, exemplul cel mai la îndemînă e Arsene Lupin —, modifică optica romanescă. Pentru prima oară după multă vreme, interesul romanesc se întemeiază pe admirarea eroului.

Romanul nu mai este povestit de către un autor obiectiv, nici de către un artist care-şi prezintă din mai multe unghiuri de vedere personajele, şi nici chiar de un erou-cobai ce descoperă progresiv lumea, fiind însă controlat de un autor mai înţelept decît el. Dezinvoltura insolentă a eroului constituie întregul interes al cărţii, spre marea plăcere a cititorului constrâns a se identifica eroului respectiv. Şi aşa, citindu-1 pe Vailland sau pe Giono, redevenim tineri, curajoşi, superiori tuturor vicisitudinilor. Oare datorită unui fenomen

„compensatoriu[44]

viziunea picarescă, pesimistă şi cinică asupra lumii, era însoţită, în cadrul tendinţei romaneşti despre care vorbim, de o supraevaluare a eroului ?

„Mitul husarului[44] va influenţa vreme îndelungată romanul francez. De la Roger Vailland la Roger Nimier romanul *â la hussarde* este povestirea în care dezinvoltura eroului contează mai mult decît realitatea observată. De altfel, verva lui Herve Bazin juca acelaşi rol marcînd, într-un mod mai puţin estetizant, o tendinţă vecină.

Tutelarea romanului de către un narator sau un erou cinic, lăudăros şi fermecător, are un aer de sfidare în *Săbiile* (1948) lui Roger Nimier, unde regăsim ecourile recentelor „războaie civile[44], precum şi insolenţa care supune povestirea personalităţii naratorului sau personajului central.

Franţois Sanders, fost membru al Miliţiei, urmărit în Parisul eliberat, dezertează şi rupe falsul act de identitate ce l-ar fi putut salva dacă ar fi fost prins, revine, din sfidare, în cartierul unde e cunoscut ca miliţian şi se joacă dezinvolt de-a primejdia, făcînd gesturi frumoase, deghizîndu-se doar din plăcere : „M-am îmbrăcat cu un elegant costum gri-deschis cu dungi negre, trei piese, vestă cu nasturi de fildeş, de felul acelora pe care le poartă contabilii magazinelor cu articole pentru pescuit. Costumul aparţinuse valetului unchiului meu. 11 îmbrăca pentru ca amantele lui să-şi închipuie că e mai puţin bogat decît era.[441] Şi, îmbrăcat astfel, Sanders sfidează F.F.I.-ul care-1 urmărea, scapă, omoară încă un om... *Husarul Albastru* îl înfăţişează cîteva luni mai tîrziu înrolat în regimentul XVI husari care pătrunde în Germania, complăcîndu-se, asemeni unui aristocrat fără

scrupule, în atmosfera de sfîrşit de război, de corupţie, de violuri, de operetă tragică. Şi, peste toate acestea,

UN PICARESC ARISTOCRATIC

exprimată cu vervă şi aroganţă, impresia şi satisfacţia de a se afla deasupra lumii naivilor, resemnaţilor sau laşilor : „Aparţineam acelei generaţii fericite care avea douăzeci de ani prin 1939. Ni s-a făcut cel mai frumos dar din lume : o epocă în care duşmanii noştri, adică aproape toţi oamenii miari, să nu valoreze mai nimic. Vă sfătuim să aplicaţi confortul, progresele voastre pentru găsirea celor mai bune sisteme de înmormîntare colectivă. Vă asigur că vă vor folosi...“ [1]

Agresivitatea, dezinvoltura, sfidarea creează un nou stil : romanul *invectivei personale,* zeflemitor şi vulgar, inventat de Celine, va fi reluat cu o nuanţă de aristocratism, de tinereţe, de cinism delicat de către „şcoala dezinvolturii[11]. Este vorba, de fapt, despre o întreagă generaţie marcată adînc de epoca 1940—1944, generaţie care, printr-o reacţie împotriva tragicului, i-a opus un estetism.

Din teama de-a nu ne repeta nu vom mai stărui asupra acestui estetism, fiindcă nici eroul romanului dezinvolt — amestec de roman stendhalian şi roman picaresc —, nu poate totdeauna să fie în acelaşi timp d’Artagnan, Rastignac, Vautrin şi, pe ici pe colo, Valmont. Atunci se naşte *dezinvoltura tristă,* romanul „picarescului aristocratic“ al cărui erou îşi dă seama că nu poate fi totdeauna „husar" ; că poate fi un băieţel (Drieu, Nimier). sau o fetiţă (F. Sagan), din secolul XX, care, neizbutind să ajungă nişte eroi triumfători, devin eroi dezamăgiţi. Acest *avers* al romanului dezinvolt, acest revers al romanului â *la rtussarde* constituie, la mijlocul secolului al XX-lea, o creaţie specific franceză ; nobilii englezi şi cei germani au o altă atitudine.

Romanul dezinvolt se temperează pînă ajunge roman aristocratic, roman trist, elegant, rafinat, romanul celui

care nu a fost în întregime un personaj stendhalian. Drieu La Rochelle fusese precursorul acestei „dezinvolturi triste[11]. In *Visătoarea burghezie* (1937) şi în *Gilles* (1939), înfăţişează un tînăr erou „prins în cursa" unei familii, unei vieţi sociale ce contrariază măreţia instinctelor sale ; ar fi vrut să fie un creator, dar nu e decît un burghez. Visează o „nobleţe" care să-l situeze deasupra conformismelor, la acelaşi nivel cu lumea umililor pe care o ignoră. Dar lumea muncitorilor îşi bate joc de el; lumea oamenilor de acţiune îl recuză. Nu-i mai rămîn decît intrigile sentimentale cu tinerele din arondismentul XVI, nu-i mai rămîne deoît să trăiască în această lume.

Oricît de firavă ar părea tema de mai sus, ea are o importanţă în creaţia romanescă. Refuzîndu-li-se contactul adevărat cu lumea reală, socială, elementară, tinerii burghezi ori aristocraţi, oare domină romanul francez, evadează într-un aristocratism pseudostendhalian, apoi se îndreaptă 9pre o versiune nostalgică şi atenuată a acestui aristocratism : cinism şi tristeţe. Ei pun atunci bazele unui roman plin de fineţe şi de regrete, unui roman oe se va îndepărta din ce în ce mai mult de prestigiul acţiunii, şi anume „romanul trist".

Intr-adevăr, ca şi la Drieu, strălucirea şi neputinţa, neliniştea şi cinismul marchează *Copiii trişti* de Roger Nimier. Şi aci, o sensibilitate arzătoare şi aridă totodată colorează povestirea. Ca şi în romanul vervei, eroul e acela care defineşte romanul : de-a lungul experienţelor unui tînăr burghez — o familie puţin cam solemnă şi importantă, enervantă; femei nestatornice, nedecise, fals misterioase ; nefericite angajamente politice şi primele dificultăţi ale unei meserii — voinţa de aristocratism şi de luciditate furibundă, temperată de o nostalgică ironie : „Olivier Malentraide şi-a recunoscut greşelile, a destăinuit excesele sufletului său romantic. Vedea viaţa în termeni dramatici, iar ceilalţi, plini de o meritorie răbdare, îi demonstrau contrariul."[CLVI] Ca un

CLVI Roger Nimier: *Histoire d'un amour,* Gallimard, 1952, p. 192.

fel de erou romantic, „copilul trist[11] din romanul dezinvolt şi temperat aruncă asupra lui însuşi furia cu care „husarul[11] aborda lumea : „Forţa, mînia, care s-au tocit în contact cu lumea, continuă să fie arme redutabile atunci cînd le-ntorci împotriva ta. Poţi distruge cu ele toate ideile senine şi fericite.[1-1]

Părăsind insolenţa în favoarea unei anumite tristeţi, romanul dezinvolt se subţiază. Chiar şi subiectul poate fi redus la un fleac, cum se întîmplă în *Istoria unei iubiri* de Roger Nimier sau în *Dragoste tristă* de Bemard Pingaud. Singura temă din *Orfanii din Auteuil* de Franţois Nourissier este dragostea nesigură dintre Laurence şi Roland, într-o lume a adolescenţilor burghezi, eleganţi cu modestie, uşuratici, naivi şi dezamăgiţi ; Laurence şi Roland, „copii trişti[11] şi ei, singuri, închişi în eul lor dezabuzat, se întîlnesc cu greutate, se ating, fără să se ciocnească, încercînd în zadar o adevărată apropiere : „Chiar dacă această călătorie ar deveni o cursă, îmi voi găsi securitatea. Laurence nu va continua să-mi aducă învinuiri absurde ca, de pildă, graba, nestatornicia, nervozitatea excesivă... Pe cînd o plictiseală în doi, lenit distilată (...), un lung dejun în doi, atît de asemănător unei călătorii, ne-ar fi dedicat solemnităţii vieţii conjugale, de care nu poţi scăpa. Străbăteam pieţele ca nişte prizonieri legaţi cu cătuşe, unul vioi, celălalt obosit (...), incapabili de-a ne despărţi, incapabili de-a ne suporta.[112]

Insolenţa devine ironie, iar verva cedează locul analizei. Dezinvoltura persistă însă în fraza rece, precisă şi, parcă, detaşată : „Cînd o femeie te-a înşelat, nu ţi-o mai închipui decît tîrfă. Asta a fost primul meu gînd atunci cînd Laurence mi-a spus că are o nouă legătură. Eram în camera ei şi era dimineaţă. M-am ţinut bine. [1 CLVII CLVIII]

ROMANUL MONDEN : LOUISE DE VLLMORIN

CLVII Fransois Nourissier: *Les Orphelins d'Auteuil,* Pion, 1956,
CLVIIIp. 142.

Cînd ai un adversar neaşteptat, regula spune că trebuie să te prefaci.“ [1]

Voind să se desăvârşească, colorîndu-se prin ironie, arta dezinvolturii a ajuns să fie o formă artificioasă şi ironică a ceea ce altădată se numea roman de analiză. Totul era pregătit pentru apariţia romanului monden al Louisei de Vilmorin sau a romanului ambiguu ai Francoisei Sagan.

*


O afeotare psihologică şi mondenă determină trecerea romanului dezinvolt de la brutalitatea cinică la un fel de delicateţe rece. Verva nu se mai exprimă aci prin intervenţia zeflemistă a unui narator familiar, ci printr-o abilitate elegantă. Această lume romanescă dezinvoltă şi dezabuzată se exprimă pastişînd un anume stil al secolului al XVIII-lea : răceală, eleganţă, cruzime şi afirmare a unei intenţii aristocratice : „într-o lume în care succesul şi reputaţia unei femei nu depind atît de frumuseţe, cît de eleganţă, Doamna de..., deosebit de atrăgătoare, era şi cea mai elegantă femeie.“[2] *Doamna de,* mica poveste a Louisei de Vilmorin, a fost primul, şi poate cel mai desăvîrşit, dintre romanele unde se evocă şi se transpune abil un „stil“ amintind de Laclos, de Crebillon sau de Constant. Subiectul însuşi vrea să fie plin de cruzime, inconsistent, ironic : istoria unei bijuterii, dăruită odinioară Doamnei de... de către Domnul de... vindută pe ascuns de ea, cumpărată din nou de el, pentru a o pune în încurcătură pe Doamna de... şi oferită amantei soţului ei... Adultere aristocratice, uscăciune ironică şi mondenă, rafinamente ale romanului psihologic rece, iată o formă perfectă şi sofisticată, cristalizată într-o oarecare măsură, a romanului de-

' *Idem,* p. 3.

[2] Louise de Vilmorin: *Madame de,* Gallimard, 1951, p. 10.

zinvolt. Dezinvoltura se află aci în „tonul" povestirii, împrumutat de la tonul pe care ne imaginăm îndeobşte că îl avea secolul al XVIII-lea : un snobism de felul aceluia din *Legăturile primejdioase.* Raymond Radiguet, în *Balul contelui d'Orgel,* fusese sedus cu treizeci de ani în urmă, de acea artă a pastişei, de vivacitatea şi precizia replicii, considerate drept culme a unei arte psihologice crude şi dezinteresate : „Domnul de... bătea totdeauna la uşa soţiei lui, dar intra fără să aştepte răspunsul.

— Te odihneai ? o întreba.

— Nu, răspundea ea, în inima mea niM»nici oboseală, nici linişte. r

La auzul acestor cuvinte, el înţelese că era îndrăgostită, şi nu se înşela." [1]

O îndelungată modă a povestirii reci va urma după succesul acestor pastişe, reluate adesea în stilul lor afectat şi cuceritor : „Tăcerea pe care Doamna du Pommier o păstra în timp ce se gîndea la lucrurile astea îl mîhni pe soţul ei. I-o reproşă în timp ce treceau în camera alăturată pentru a-şi lua cafeaua. Curînd, fiecare se retrase. Cînd Doamna Du Pommier o conduse pe vara sa, îl văzu stînd singur în cealaltă cameră. O sărută distrat pe vara sa şi îşi spuse în gînd : — Trebuie să-1 înşel, dacă vreau să-i mai plac." [2]

Această artă oarecum supralicitată va inspira totuşi fragilele romane în care se spune *Bună ziua, tristeţe* şi, după ele, o artă merimeeană unde romanul regăseşte, printr-un miracol, un adevăr patetic şi dramatic.

*

★ *

Patetismul uşor al unei vieţi frivole, acel patetism aparţinând mai mult „nuvelei" decît romanului, a stat la originea evoluţiei romanului dezinvolt, evoluţie desfăşu-

rată de la picaresc la nostalgie. Parcă din întîmplare cartea unei foarte tinere fete, pe atunci în vîrstă de nici douăzeci de ani, dădea lumii întregi prilejul de a redescoperi sensul povestirii unde totul este net şi imperceptibil în acelaşi timp. Fiindcă — datorită fineţii spontane a unui autor extrem de intuitiv ori unei îndelungi şi minuţioase elaborări — *Bună ziua, tristeţe* era o povestire uşoară şi bine centrată într-o lume literară a romanelor informe şi nelucrate, această „nuvelă[44] extinsă părea să revelare brusc o artă nouă, o sensibilitate nouă.

O neînsenH&tă intrigă de „dramă burgheză[41] îi este suficientă Franboisei Sagan ; dar, mai mult decît intriga, se impune tonul simplu şi blazat. O măruntă fiinţă umană, ascunsă, neliniştită, dar resemnată, îşi vîră mâinile în apa rece a vieţii, fără teama că se va murdări. E un fior uşor dar care înglobează totul : neputinţa de a trăi, prostia lumii, gustul acrişor al vieţii dat de unele peisaje nostalgice : „Cerul era alb deasupra Senei flancate de macarale, ca un copil trist intre jucăriile lui.[441]

Acest copil trist se aflǎ aci pentru a rezuma o lume, lumea picarescă în care evenimentele vieţii umane nu trezesc decît ironia. Numai că ironia era răsunătoare în picarescul realist şi postcelinian, insolentă şi mai delicată în „romanul-husar[44], elegantă şi reţinută în romanul monden care pastişa un imaginar secol al XVIII-lea ; ea se stinge aproape cu totul, la Franpoise Sagan, „într-un fel de surîs[44]...

Nu e importantă tema — totdeauna arbitrară — în aceste romane firave : o tînără şi mama ei vitregă *(Bună ziua, tristeţe),* nişte peşti morţi în acvariul parizian *(Intr-o lună, într-un an),* legătura unei tinere cu un cvadragenar *(Un anumit suris).* Abuzivă a fost interpretarea dată de marele public, lacom şi indiscret, cu ziariştii şi reporterii lui, care a vrut să găsească în ele un „document[44] asupra „tineretului de azi[44]. De fapt, nu e vorba, în această lume mică, limitată, a trîndavilor, pa-

[1] Frangoise Sagan : *Un cer tain sourire,* Julliand, 1956, p. 39.

raziţilor, intriganţilor amabili ori rataţilor respectabili, decît de nişte teme pe care, în 1956, le-ar fi tratat şi Paul Bourget, după ce ar fi învăţat să nu mai fie pedant, să nu mai descrie, să sugereze doar.

Dar nu aci stă farmecul acestor cărţi mititele, ingenios acidulate, ci în reticenţa lor. Nu există titlu sfîrşit altfel decît prin cele trei puncte de suspensie pe care editorul a ezitat atîta vreme să le pună după *Vă place Brahms...* Ele definesc arta Francoisei Sagan : într-adevăr, după accesul de brutalitate a unui picaresc pasionat, se trezise dorinţa de a auzi lucruri spuse încet, mai mult subînţelese, de o voce de adolescentă, într-o povestire scurtă. Miracolul a fost găsirea acestei adolescente, chiar a fetei pe care o aşteptam.

Această artă, ivită la timp anunţa intruziunea „nuvelei" in roman : artă a sobrietăţii, după un secol de frescă realistă, după zece ani de picaresc emfatic. Inspiraţia ei nu se putea întemeia decît pe dezinvoltura dezabuzată, tristă.

Anglia, care nu cunoscuse de fel dezmăţul postcelinian, regăsea aceeaşi inspiraţie. Dezinvoltură dezabuzată şi mărunt realism ironic există şi în romanele lui Henry Green : descrierea prea puţin sprijinită pe temele zilei, inconsistenţa oamenilor maturi, neliniştea nepăsătoare a tinerilor, ignorarea reciprocă a celor două generaţii.

Experienţa şi formaţia lui Henry Green, burghez care s-a făcut muncitor în uzină, seamănă cu a lui Michel de Saint-Pierre, gentilom care s-a făcut marinar. Măiestria lui Green aminteşte de Sagan, prin intriga neînsemnată din *Nimic,* de pildă : fiindcă fiul lui Jane şi

fiica lui John se logodesc, Jane şi John se decid încetul cu încetul să se căsătorească şi ei. Viaţa se desfăşoară şi se exprimă prin dialoguri fără importanţă,

printr-o indiferenţă crispată : „Spre mijlocul săptămînii Philip Weatherby şi Mary Pomfret se întîlniră în acelaşi bar respectabil din apropiere de Knightsbridge.

— Ar trebui să-i lichidăm pe toţi, spuse el cu un aer dezgustat.

— Pe cine, Philip ?

— Toată vechea generaţie.

— Uşurel ! Eu îl iubesc pe tata.

— Imposibil !

— Ba da, îl iubesc.

— Bine, draga mea, dar sînt nişte mizerabili ! N-au găsit altceva mai bun de făcut decît să se bată în două războaie, sînt corupţi pînă-n măduva oaselor (...). Am impresia că ne poartă pică.

— Ţie şi mie îndeosebi ?

— îrttr-un sens, da. Din cauza egoismului lor murdar nu se gîndesc la nimic şi la nimeni decît la ei înşişi.

— Tot aniversarea ta te necăjeşte ?

— Nu. în orice caz aş fi făcut în aşa fel încît s-o evit.

— Atunci ?

Urmă o tăcere lungă.[111]

Aproape aceeaşi atmosferă ca şi *Intr-o lună, într-un an:* mici drame resemnate, care niciodată nu vor deveni drame, un dialog banal, dezabuzat. Titlul cărţii, *Nimic,* e de altfel semnificativ pentru această lume tristă, cu un dram de umor, în care dezabuzarea celor maturi subliniază replierea tinerilor :

„ — E teribil de severă, spune John Pomfret despre fiica lui, ca toţi cei din generaţia ei, de altfel.

— Poate nu e vina lor că sînt aşa.

— Poate, dar de ce sînt aşa ?

— De frică să nu semene cu părinţii lor...“[2]

[1] Henry Green: *Nothing,* 1950.

[1] *Idem,* p. 19.

De altfel, Joyce Cary atinge aceeaşi temă în *Marele drum:* „Cînd o văd pe Ann, fiica veselului, sclipitorului Edward, trăind ca şi cum n-ar aştepta nimic, am poftă s-o înţep cu nişte ace. Dar ce putem face ?"

De la Sagan la Henry Green, trecînd prin *Copiii trişti* de Roger Nimier, un stil de viaţă conştient exasperat şi inconsistent, o existenţă redusă la micile decepţii şi indiferenţe impun romanului o tehnică foarte precisă. Elementul dramatic al intrigii se dizolvă în frivolitatea ei; analiza nu mai poate căuta profunzimea, ea avînd drept obiect nişte oameni atît de evoluaţi, de dezabuzaţi, încît au redevenit — din propria lor voinţă — superficiali. Iscusinţa se vădeşte atunci în notarea eliptică a cuvintelor şi a gesturilor celor mai anoste, cărora chiar această banalitate le conferă un patetic trist : arta ro- manescă devine un pointillism precis care vrea să circumscrie în treacăt, fără extinderi şi subînţelesuri, vidul insipid al existenţei.

*
* *

Extrema „romanului dezinvolt[11] era atinsă. Insolent şi brutal la origine, devine „trist", elegant, dezabuzat, dobîndind încetul cu încetul, în această seră, nu atît o inspiraţie nouă, cît un nou simţ al pateticului şi, prin epurare, o nouă tehnică a povestirii.

Limitat astfel de chiar intenţiile sale, dominate de un patetism aparent superficial, singurele capabile să exprime o anume reţinere şi sobrietate, el se apropie pentru prima dată de „nuvelă", de acea nuvelă creată de Merimee. în acelaşi moment (1956—1960) arta cinematografică sprijină evoluţia romanului : *Amanţii* de Louis Malle, *La capătul puterilor* de J.-L. Godard, *Cele patru sute de lovituri* de Truffault se întemeiază pe desfăşurarea patetică, reţinută, abil calculată, a unei *scurte anecdote.*

Cinematografică ori romanescă, arta nu mai constă într-o „documentaţie" abundentă, într-un realism copios,

într-o „descriere" minuţioasă şi îndelung etalată, într-o dramă tratată potrivit unor reguli. Ea se rezumă acum la regizarea, imperceptibil lirică, a *unui singur moment al vieţii,* foarte scurt. Nu există nimic altceva în filmul *Amanţii* decît un castel, un oaspete întîmplător, adulterul de o noapte şi dezamăgirea matinală. Tot într-o noapte se petrece şi *Vara, la zece şi jumătate seara,* „romanul" Margueritei Duras. într-un mic sat pe drumul Madridului, invadat de turiştii în trecere, trei francezi se opresc, seara : un cuplu dezbinat şi dezabuzat însoţit de rivala însăşi. Satul este în plină agitaţie : poliţia spaniolă urmăreşte pe acoperişuri un anume Rodrigo Paes- tra, care tocmai comisese o crimă pasională. în timpul nopţii, Maria, soţia neglijată, chinuită de insomnie, îl găseşte şi-1 adăposteşte pe bărbatul hăituit cu care nu poate schimba nici măcar o frază, încearcă să-1 ajute să fugă. în zori el se sinucide ; cei trei francezi pleacă mai departe cu automobilul...

Povestire scurtă şi sugestivă, unde totul e rezumat într-o clipă prelungită. Filmul *Hiroshima dragostea mea,* e, şi el, istoria unei nopţi, unei lungi, hotăritoare nopţi, după care totul se sfîrşeşte. Pentru amanţii din Hiroshima, ca şi pentru cei ce se întîlnesc în Spania, trecutul şi viitorul se condensează şi se împletesc într-un prezent patetic : „Peste trei ore, în acest anotimp al anului, vor veni cu siguranţă zorile. Rodrigo Paestra, în aceeaşi poză mortuară ca şi atunci cînd ea îl descoperise, aşteaptă să fie omorit în zori." [CLIX] Gindul ne duce la filmul unui precursor, *Noaptea amintirilor (Le jour se leve)* de Carne, sau la nesfîrşita şi fragila durată din admirabilele *Nopţi albe* de Lucchino Visconti.

în *Vioara* de Louise de Vilmorin e de asemenea suficientă o noapte, sau nici măcar o noapte, ci o seară.

CLIX Marguerite Duras: *Dix heures et danie du soir en ete,* Gallimard, 1960, p. 63.

Doar două personaje, două prenume : Philippe şi Maria. Tînăra canadiană Maria se îndreaptă spre Coasta de Azur

unde-1 va întîlni pe fratele lui Philippe. Petrece numai câteva ore la Paris, unde, dintr-o datorie de frate, Philippe o Qrtîmpină. Un restaurant, un mie local de noapte ales la întîmplare, şi doar cinci ore petrecute de dai oameni care nu se cunosc, care se simt oarecum atraşi unul de celălalt, care se simt o clipă vrăjiţi de o muzică banală şi care apoi se despart... Dezamăgiţi ori indiferenţi ?

Romanul este invadat de nuvela patetică. în locul *desfăşurării* unei vieţi în care toate *circumstanţele* sînt îndelung studiate, în locul „biografiei[14] sociale şi psihologice, noua artă merimeeană preferă ca totul să se condenseze într-o „criză“, provocată de o *întîlnire intîmplătoare,* dar reprezentînd momentul crucial al unuia sau a două destine. Participarea „hazardului[14] îngăduie folosirea unui decor oarecare, evitarea lentelor puneri în cadru. în această „criză[44], trecutul, biografia anterioară, geneza însăşi a dramei suferă un efect de recul, econo- misindu-se astfel lungile descrieri. *Conferinţa,* de Ray- mond Jean, începe printr-o frază simplă, cea mai simplă cu putinţă : „La 16 aprilie 195... Michel Beaujard ajunge în Maroc, unde trebuie să ţină o conferinţă[44] ; [1] toată cartea nu va fi decît această conferinţă, acest sfîrşit de zi ce trebuie să conţină, simbolic, o aventură, o întreagă lume.

Sensul duratei e modificat; nu mai „urmărim[44] o viaţă, episod după episod, într-o povestire lentă unde timpul se scurge, rămînînd totuşi compact, dur, întretăiat de comentarii. Cititorul este plasat într-un *prezent patetic,* etern şi scurt totodată, dens şi efemer, fiindcă e, în realitate, „suspendat[44]. în prezentul acesta se reflectă tot, prin rememorări, prin rapide întoarceri în trecut : o lungă noapte întretăiată de *flash-back-wi.* Nu în aceasta constă oare şi arta lui Vahe Katcha în *Masa fiarelor (Cea de-a opta zi a Domnului,* 1960) ? Şapte convivi sărbăto-

resc o aniversare într-un apartament camuflat, în tim-

pul ocupaţiei germane ; în urma unui atentat comis pe o stradă învecinată, Gestapoul le cere să desemneze dintre ei doi ostateci; seara se termină prin trageri la sorţi, mărturisiri, procese, acuzaţii.

Pornind de la aceste premise ■—■ concizie patetică unde „prezentul" învăluie şi subînţelege trecutul — povestirea merimeeană capătă o forţă obsesivă. Ea se întemeiază pe *dramaticul pur* în *Făgăduiala* lui Friedrich Diirrenmatt: semimartorul unei crime, obsedat de această crimă, întinde în van o cursă vinovatului; condensarea acţiunii, cu caracterul ei halucinant, participă la desfăşurarea „vieţii în prezent", atît de caracteristică pentru povestirea nouă, strînsă, „cinematografică[44].

Aceeaşi este arta romancierilor germani ai „Grupului 47“ : drama conştiinţei şi drama acţiunii. In *Lupul singuratic* de Rudolf Diehl *, un pilot de război german sabotează un atac împotriva vasului comandat de fratele său, odinioară emigrat în America : acţiune şi examen de conştiinţă se amestecă în scurta criză care constituie substanţa cărţii. Odiseea a douăzeci şi doi de soldaţi germani în timpul retragerii din Rusia în *Raportul căpitanului Pax* de Joachim Fernau. Doi oameni pe o plută rătăciţi în Pacific în *Nimic la orizont* de Walter Jens. Şi, fapt foarte ciudat, aceeaşi temă a naufragiaţilor apare în Franţa trei ani la rînd : în 1960 *Valoarea absolută* de Bernard Avenel, în 1961 *Jurnalul unei fiinţe omeneşti* de Robert Quatrepoint, în 1962 *Fariseul* de Pierre Moustiers.

Peste tot se impune concentrarea acţiunii, enigma patetică, peste tot *prezentul* este o judecată asupra *tre-cutului.* Povestirii desfăşurate, unde urmăream episoadele unei aventuri, i se opune condensarea aventurii într-o succintă dramă a conştiinţei sau a destinului.

La fel, în *Afacere hazardată* de Heinz Risse : patru marinari naufnagiaţi pe o insulă pustie, dintre care nu-mai trei vor supravieţui. Unde a dispărut al patrulea,

[1] Rudolf Diehl: *Wolf ohne Rudei,* Kiepenheuer, 1959.

MARIO SOLDAŢI ŞI GUIDO PIOVENE

căruia unul din tovarăşii săi îi furase identitatea ? „Drama poliţistă[14] capătă forţă în măsura în care e trăită cu un anumit recul : trăită de asasinul uzurpator al identităţii care-şi joacă „ultima carte[41] într-o afacere hazardată.[CLX] Vedem aci prin ce anume romanul poliţist, al cărui principiu este acelaşi, anunţa, în literatura populară, noua formă a romanului : un prezent care re-velează trecutul, un roman făcut în întregime din *pre-zent,* „istoria[44] căpătînd valoare numai prin raportare la prezentul trăit. Procedeul a fost foarte adesea folosit cu succes de Simenon. îl regăsim şi în *Adevăratul Silvestri* de Mario Soldaţi : în timpul unei călătorii grăbite, Pey-rani o revede pe văduva prietenului său Silvestri şi. într-o noapte (din nou tema nopţii cruciale a mărturisirilor şi a marilor hotărîri), descoperă adevărul despre trecut. Punctul de atracţie al acestei teme, pe care Guido Piovene a utilizat-o printre primii în *Milă pentru milă,* e confesiunea nocturnă. Şi cum să nu ne gîndim aci la nesfîrşiita noapte din *Hiroshima dragostea mea,* la *Nopţile albe* ale lui Visconti, la *Noaptea* lui Antonioni ?



* *

Condensarea în prezent, durata trăită cu interpolări, marchează neta influenţă a artei cinematografice. Povestirea merimeeană regăseşte astfel principiul „crizei[44], propriu tragediei.

Tragedia clasică a influenţat romanul. Nu în secolul al XVII-lea, nici chiar în secolul al XVIII-lea, şi nu direct, ci prin influenţa *formaţiei de şcoală* pe care a exer-citat-o mai tîrziu, în secolul al XlX-lea şi la începutul secolului XX : acţiune psihologică concepută ca o maşi-

CLX Heinz Risse: *Un Coup de des,* Albin Michel, 1959, p. 224,

nărie logică, definire a intrigii prin caractere, a caracterelor — prin intrigă şi construirea unei lumi închise. Din păcate, rezultatul a fost Paul Bourget.

INFLUENTA CINEMATOGRAFULUI

Romanul a luat, aşadar, de la tragedie numai acest *mecanism* şi această *coerenţă* psihologică, care azi ni se par false, dar nu şi *condensarea pateticului,* a duratei. Fiindcă vrea să adauge tragediei o *documentaţie* socială şi istorică, romanul secolului al XlX-lea împrumută de la ea numai verosimilitatea aparentă şi îngust logică a unei psihologii pueril raţionale. El neglijează tocmai arta „prezentului[11] şi a duratei trăite (punînd între paranteze „trecutul") nu mai puţin specifică tragediei.

Nu e de mirare că o nouă artă scenică, avînd un suport vizual, proprie *pateticului imediat,* cinematograful adică, oferă romanului o nouă şansă de a se elibera de stilul discursiv al povestirii, de povara descrierii şi a biografiei, pentru a descoperi că, într-o evocare a vieţii umane, cititorul e reţinut mai degrabă de o „criză" trăită într-un mod direct decît de o lentă biografie circumstanţială a personajelor romanului...

Romanului transformat în nuvelă, influenţa cinematografului i-a adăugat o nouă exigenţă : *prezenţa.* Prin imaginea prezentă, trăită *in prezent (şi nu într-un trecut narativ)* ori prin voce, discurs, monolog, examen de conştiinţă, „personajul" trebuie să se impună nu ca un om „a cărui istorie e povestită", ci ca un individ *care este prezent în timpul lecturii.*

Există o tendinţă literară care face sensibil, în toată puritatea lui, iscusitul amestec dintre prezentul vizual, vocal şi trecutul evocat doar printr-un prezent constant. Ea s-a numit „şcoala vocii". Aci, într-o ficţiune, istorică de oele mai multe ori, un om povesteşte despre sine şi — dacă am vrea să caricaturizăm — se „gargariseşte",

în prezent, cu amintirile lui, cu examenul lui de conştiinţă. *Amintirile lui Adrian* de Marguerite Yourcenar sînt monologul lent, jurnalul apocrif, jumătate prezent, jumătate trecut, al unui om care îşi transpune fără întrerupere experienţa în registrul propriei sale voci. In-

flexiunea are însemnătate în acest roman-oratoriu care a redescoperit discursul interior, folosit odinioară de poeţi.

Mai degrabă decît transcrierea stenografică a vieţii, romanul discursului interior constituie o meditaţie şi o imagine exemplară. în loc să ofere, într-o neorânduială picarescă, ridicolul ori tristeţea existenţei, el redevine necesitate de meditaţie, de concentrare, de cucerire a omului de către el însuşi.

Esenţialul acestor cărţi e „tonul[11], canto-ul intim şi totodată oratoric al omului care-şi regîndeşte viaţa. Nu e vorba de analiză, nici de monolog interior în sensul obişnuit al termenului, ci de un *discurs interior* foarte elaborat, meditat, calm, viu şi semeţ. E tonul „memoriilor de jumal“, dar mai puţin familiar, ridicat pe o treaptă superioară, ca în acest testament oral al lui Pericles : „O viaţă de om nu se judecă astfel, nici chiar în ultima ei zi. Nu poate fi îmbrăţişată dintr-o singură privire. Mă rătăcesc în propria-mi viaţă. îmi povestesc, în timpul orelor lungi de insomnie, propria-mi istorie. O înfrumuseţez cu mobiluri, resorturi, conexiuni, cînd de fapt n-au existat decît improvizaţie, fatalitate, coincidenţă. Inventez pentru mine însumi o povestire care ţine în acelaşi timp de legendă, de examenul de conştiinţă şi de cartea cu poveşti.[CLXI]1

Astfel e deschisă calea romanului „radiofonic[11], formă modernă a jurnalului intim : Marguerite Yourcenar, Jacques de Bourbon-Busset, Vintilă Horia, Michel Butor... „Prezenţa[11] eroului e asigurată de *vocea* lui, de modulaţia ei, de ritmul confidenţei sau al discursului ; pe acest fond, naraţiunea îşi reia

CLXI Jacques de Bourbon-Busset: ***L’Olympien,*** Gallimard, 1960, p. 169.

drepturile, desfăşurîndu-se însă într-un prezent continuu. Este procedeul filmului *Hiro- shima dragostea mea.*

¥
•ie *

TEHNICILE OBSESIEI PATETICE. P. GASCAR

O altă tehnică cinematografico-romanescă s-ar fi putut crea, nu prin „vocea de fond", prin investigarea unei conştiinţe, procedeu care — în roman sau în film — poate părea un artificiu, ci prin *succesiunea imaginilor :* o ordine a imaginilor care să nu mai ducă la un şir logic şi discursiv, ci la un şir obsesiv. Şi într-adevăr, atunci cînd întemeietorul „noului roman", Alain Robbe-Grillet, abordează cinematograful cu filmul *Anul trecut la Ma- rienbad,* această obsesie se impune şi creează „profunzi- mea" filmului. Aceeaşi a fost, într-o altă manieră însă, tentativa „impresioniştilor" englezi în timpul lui K. Man- sfield şi al Virginiei Woolf imagistica fiind însă fărîmi- ţată de romancierii prea atenţi la viaţa *interioară.*

Dimpotrivă, la un Pierre Gascar, de pildă, prezenta- rea obsedantă şi ilogică a imaginilor este orientată către *lumea exterioară. Animalele* şi *Timpul morţilor* evocă în cîteva imagini sesizante un univers posomorit şi dement. Totul e relatat cu răceala minuţioasă a lui Kafka, într-un stil vizual şi ireal totodată. Realitatea este evocată mai mult în nuditatea-i sobră şi crudă decît în mişcarea ei ; pentru a descrie o Spanie copleşită de soare, Gascar foloseşte nu atît sunete şi culori, cît goluri şi pauze : „Un sat fără case, oameni fără privire şi o vară fără sfîrşit, toate concurau spre un fel de eternitate..."[CLXII] Căci „decupajul", succesiunea „planurilor" nu mai ascultă de logica povestirii, ci de forţa obsesivă, de *prezenţa* halucinantă a unei lumi exterioare dense şi în acelaşi timp vide, inumane, crude. Fiecare imagine e un şoc emotiv, insolit, neaşteptat, în timp ce „subiectul" e „comprimat*[4] de un fel de obsesie : un cimitir al prizonierilor în *Timpul morţilor,* moartea groaznică a animalelor şi cinismul omenesc în

CLXII Pierre Gascar: *Soleils,* Gallimard, 1960, p. 10.

Animalele, o carieră de piatră unde oamenii înnebunesc în albul strălucitor al zidurilor din *Sori.* Povestirea devine incantatorie prin limpezimea, prin ciudăţenia ei. *Cisterna (Sori)* e povestirea unui om care a descoperit un izvor în scorbura grotei unde trăieşte, şi

«PREZENTA» ÎNLOCUIEŞTE «NARAŢIUNEA»

care nu destăinuie nimănui descoperirea sa. Atît. Un fapt obsedant, unic, tainic, asemenea unei grote, în masa existenţei. Un fel de plăcere subterană...

Cu această tehnică a obsesiei extravertite, nuvela condensată trece de la prezentul cinematografic la insistenţa neliniştitoare a lui Kafka.

*
* *

Oricît de diverse ar fi personajele şi temele — un meseriaş spaniol cu porniri anarhice, izolat, trăind în caverne ca troglodiţii *(Sori* de Pierre Gascar) ; un tînăr burghez monden, client al localului Maxim's (Louise de Vilmorin) ; nişte aviatori rătăciţi *(Nimic la orizont* de Walter Jens) ; nişte aventurieri din mările australe *(Afacere hazardată* de Heinz Risse) ; un avocat milanez elegant şi retoric (Mario Soldaţi) ; mici burghezi parizieni înfricoşaţi (Vahe Katcha) ; turişti aproape comici şi spanioli tragici (Marguerite Duras) — regăsim în noua estetică a povestirii scurte, vii, cinematografice un numitor comun : evocarea scurtă şi sobră, duritatea, claritatea, „prezenţa" înlocuiesc „naraţiunea".

Cu excepţia cîtorva texte ale Katherinei Mansfield, cu excepţia lui Merimee, Maupassant, Pirandello, Bilenchi şi a eîtorva italieni, „nuvela" nu influenţase „romanul". Astăzi însă, datorită cinematografului, această influenţă are loc.

¥
* *

Şi totuşi, în faţa acestei povestiri merimeene, dramatice, concise ori obsedante, extrăgîndu-şi arta din senzaţia de *prezent,* „cronica", „fresca", adică realismul imediat, fără condensare artistică, nu şi-au pierdut drepturile.

Nuvela patetică este, într-adevăr, o artă a ultracivilizaţilor. Louise de Vilmorin nu zugrăveşte decît mon-

deni. Atunci cînd Pierre Gascar evocă ţărani spanioli, **o** faoe exclusiv ca *artist,* scoţînd un efect flaubertian.

în afara acestei *arte,* lumea modernă cunoaşte un vast cîmp romanesc : interesul *direct* şi familiar al romancierului pentru cea mai banală dintre mizeriile umane, redată de el într-un document, nu într-o operă. Sub influenţa cîtorva romancieri americani care au zugrăvit, în noile tehnici, reversul Statelor Unite ale Americii, spaniolii şi italienii au descoperit un neorealism ; acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu romancierii noi ai ţărilor noi, adesea slab dezvoltate. Astfel, bătrînul „roman-frescă", social, documentar, realist, reapărea, transformat, pentru a se opune intenţiilor mai „estetizante" ale povestirii merimeene.

XVIII

NEOREALISMUL

Neorealismul: un „montaj“ al realului. — Originile: Dos Passos, realismul brutal al americanilor. — Renaşterea romanului spaniol după 1950. — Viaţa colectivă : Arturo Barea, Fernăndez de la Reguera, S. J. Arbo, Camilo Jose Cela, Rafael Sănchez Fer- losio. — Aspecte pozitive ale violenţei: Jesus Fernăndez Santos şi setea de viaţă. — Romanul — psihanaliză socială. Verismul italian: Ignazio Silone, Carlo Levi, Elio Vittorini. — Realismul urban: Vasco Pratolini. — Alberto Moravia şi cruzimea psihologică. — Duritate şi sobrietate. — Perspectivele mondiale ale neorealismului. — Spre un naturalism planetar.

În ţările latine, ca în America şi, sporadic, de puţină vreme, în Africa şi Asia, realismul obiectiv se naşte dintr-un fapt nou : pentru prima oară, scriitori foarte intelectualizaţi — cum sînt majoritatea scriitorilor -— transcriu existenţa celor umili fără să se „aplece“ asupra lor, cum făcea Zola de exemplu. Ei părăsesc ,,stilul “ naratorului burghez : sentimentul de superioritate, privirea aruncată spre public şi veşnica narare a *vieţii unui neliterat de către un literat,* de unde o constantă disproporţie şi un soi de „patemalism“ binevoitor în naraţiune — al cărui cel mai elocvent exemplu rămîne Al- phonse Daudet. Aci sălăşluia eroarea „realismului[11] secolului al XlX-lea şi a sechelelor lui : viaţa tinichigiului Coupeau e povestită în stilul intelectualului Zola, viaţa unui ţăran din Sologne — în stilul delicatului Maiurice Genevoix. Ceea oe rezulta nu era întotdeauna existenţa trăită de Coupeau, nici viaţa unui solognot, ci mila lui Zola, simţul pitorescului lui M. Genevoix... Romancierul juca într-o oarecare măsură rolul unei doamne

 caritabile ori al

unui estet în vizită la nişte oameni sărmani.

Erskine Caldwell, Ignazio Silone, Camilo Jose Cela sau Rafael Sânchez Ferlosio îşi interzic această intervenţie a autorului. Fără să impună cărţii viziunea unui martor cultivat, ei transcriu faptele — uneori neînsemnate — ale vieţii prozaice... Romancierul nu mai e un *povestitor* — care are farmec şi un stil frumos... — ci pur şi simplu un aparat de înregistrare ; arta lui se face simţită în alegerea scenelor, în „montaj[11]. Un bar din Madrid în 1942, cu oameni săraci şi mai puţin săraci, care vorbesc la întîmplare, jignindu-se uneori reciproc : „Un tipograf îmbogăţit, care se numeşte Vega, don Mario de la Vega, fumează un trabuc enorm, un trabuc ca de reclamă. Cel de la masa de alături încearcă să-i intre pe sub piele :

— Bună ţigară mai fumaţi, domnule !

Vega îi răspunde *solemn,* fără să-1 privească :

— Da, nu e rea, costă un *duro.*

Celui de la masa de alături, un ins *rahitic şi zîmbitor,* i-ar plăcea să adauge ceva, ca de pildă : «Halal de dumneavoastră !»• dar nu îndrăzneşte, căci, *din fericire, se ruşinează la timp.* Se uită la tipograf, zîmbeşte din nou cu *umilinţă* şi continuă :

— Numai un duro ? Pare o ţigară de cel puţin şapte pesetas.

— Aş ! un duro plus treizeci bacşiş. Eu mă învoiesc •cu chestia asta.

— Vă dă mina 1

— I-auzi colo ! Nu cred că trebuie să fii numaidecît un Romanones ca să fumezi asemenea havane.

— Un Romanones nu, dar vedeţi dumneavoastră, eu unul nu mi-aş permite şi ca mine, mulţi din cei de aici.

— Vrei să fumezi una ?

— Mă mai întrebaţi !

Vega zîmbeşte, simţind aproape remuşcări pentru •oele ce are să spună :

— Păi munceşte şi dumneata cum muncesc eu !

Tipograful dă drumul unui hohot de rîs brutal, nemăsurat. Insului rahitic de la masa vecină îi încremeneşte zâmbetul pe buze[44].[1]

Scenă scurtă şi patetică, insignifiantă dacă vrei : grosolănia unui meşteşugar-comerciant, la adresa unui şomer, redată într-o viziune directă, fără comentarii; doar cîteva pasaje (pe care le-am subliniat) trădează scriitorul ce nu se poate abţine să nu dea explicaţii. Stilul însă e al cinematografului, unde nu vorbesc decît imaginile şi dialogurile ; semnificaţia acestei „secvenţe[41], judecata morală care se poate face asupra ei, reflecţiile pe care le suscită sînt lăsate *în seama cititorului.* Ca şi în faţa ecranului, unde regizorul alege imaginile precum şi textul vorbit de personaje, fără a le *comenta* însă — făcînd abstracţie bineînţeles de unele excepţii.

Adică exact contrariul romanului din secolul al XVIII-lea şi chiar romanului balzacian. Nu există nici un pasaj în *Cleveland* ori în *Manon Lescaut* unde să nu apară autorul ca să accentueze pateticul scenei, analizînd şi judecind reacţiile personajelor lui. Nu există intrigă în *Comedia umană* din care romancierul să nu extragă *el însuşi* filozofia socială şi morală. Chiar în romanul din 1920, „analiza[14] continuă să îngăduie romancierului a pătrunde, comenta, explica cele mai tainice gânduri ale eroului său.

Dimpotrivă, realismul obiectiv suprimă orice intervenţie. Cititorului îi revine sarcina de a aprecia, de a simţi, de a judeca ; nu mai există un *raisonneur* al piesei, nici măcar un „scriitor[11] a cărui frază, al cărui stil să constituie o interpretare a materialului evocat; ca şi regizorul în cinematograf, romancierul nu se mai exprimă decît prin alegerea scenelor. Dar nu le mai împrumută *propria lui voce.*

Căci, acum, *vocea* povestitorului — şi deci stilul său — dispare din roman. Acesta devine o suită de fapte

obiective alese cu abilitate — ori mai degrabă *decupate* — într-o transcriere neutră a realului : „montaj de actualităţi[11].

Iniţiatorii acestei direcţii au fost „romancierii americani". S-ar cuveni, fără îndoială, să observăm nuanţele : datorită atenţiei acordate *conştiinţei* şi monologului interior, Faulkner, de pildă, este cu totul opus acestei tendinţe...

Dar Hemingway, Caldwell, Dos Passos, Dashiell Hammett şi foarte deseori Steinbeck adoptaseră — sub influenţa cinematografului sau precedînd-o? — tehnica realismului obiectiv. La Caldwell nu există decît dialogurile şi faptele, actele şi gesturile. Romancierii americani „ne oferă nu sentimentele şi gîndurile personajelor, ci descrierea obiectivă a actelor lor, stenograma discursurilor lor, într-un cuvînt, procesul verbal al «conduitei» lor în faţa unei situaţii date“.[CLXIII]

într-adevăr, în acest roman totul e înfăţişat la modul enumerării neutre, al acumulării de fapte, al *registrului* de viaţă : un prezent cenuşiu, adesea vlăguit, obsedant şi anost, un catalog al evenimentelor umane, insignifiante în aparenţă. Este domnia frazei scurte, „propoziţiunii independente" juxtapuse altei propoziţiuni independente : transcrierea *celei mai elementare conştiinţe,* aceea care, fiind refractară „analizei", nu ştie să povestească decît spunînd „Am făcut asta... şi pe urmă... şi pe urmă...". Nu există nici o propoziţie subordonată, nu există „gîn- dire", pitoresc sau comentariu : „Mac se pomeni că e prezentat unei fete brune, cu o faţă mare, numită Encar- nacion. (Punct.) Era curăţel îmbrăcată şi avea un păr negru strălucitor. (Punct.) Fata îi zîmbi. (Punct.) O mîn-

CLXIII Claude-Edmonde Magny : *L'âge du roman americain,* Ed. du Seuil, 1948, p. 50.

gîie pe obraz. (Punct.) Băură bere la bar şi apoi plecară. (Punat.) Şi Pablo era însoţit de o fată. (Punct.) Ceilalţi rămaseră în local.[111] Nu e posibilă o simplitate mai mare în transcrierea elementară a faptelor, în stil, în banalitatea oamenilor şi a locului. Dar, din această realitate neutră, Dos Passos vrea să facă să se ivească adevărul elementar, fundamental al vieţii colective.

„Romancierii americani[11] (expresie generică puţin cam abuzivă) îşi aleg în mod deliberat personajele dintre inşii primitivi, a căror conştiinţă reflexivă e foarte limitată. Dacă eroul din *Adio, arme* de Hemingway e capabil să-şi trăiască lăuntric aventurile, cei din *A avea sau a nu avea* nu sînt : conştiinţa reflexivă şi capacitatea lor de analiză interioară nu s-a.u exersat niciodată ori au fost înecate în whisky. Steinbeck, în *Oameni şi şoareci* şi în *Fructele miniei,* zugrăveşte — ori mai degrabă evocă — nişte muncitori sezonieri, aşa cum Caldwell, în *Drumul tutunului* sau în *Micul pogon al Domnului,* evocă ţărani săraci şi decăzuţi, alegînd, parcă din plăcere, oameni a căror conştiinţă e dificil de analizat, fiind foarte redusă...

A existat aci, fără-ndoială, snobismul involuntar al „idiotului satului[11]; romancierii americani au manifestat faţă de el — din felurite raţiuni legate, desigur, de ei şi de regiunile lor — o anumită afecţiune. Dar chiar prin acest artificiu al subiectului, romanul păşeşte pe o cale nouă : el renunţă la orice formă de analiză, pentru a nu înfăţişa, dintr-un om, decît reacţiile exterioare. Procedeu — vom spune — şi a fost într-adevăr un procedeu, chiar dacă, cu puţină pedanterie am invoca în ajutorul lui, teoriile *behavioriste.* Dar acest procedeu dădea naştere tehnicii reţinerii psihologice şi realismului brutal. Arta care nu înfăţişează decît *gesturile* personajelor şi nimic din gîndurile lor îşi creează, implicit, o „dificultate[11], dar o dificultate „binecuvântată[11], care poate [CLXIV CLXV]

CLXIV John Dos Passos: *Paralela 42,* trad. de Radu Lupan,
CLXVEditura pentru Literatură Universală, în curs de apariţie.

fi la fel de fructuoasă pe cît a fost alexandrinul în poezie. In *Poştaşul sună întotdeauna de două ori* sau în *Străinul,* James M. Cain ori Albert Camus folosesc această constrîngere pentru a traduce sensul fatalităţii...

Pe de altă parte, înlăturarea analizei, obiectivitatea rece, înlăturarea „stilului[11] romancierului, chiar plăcerea de a zugrăvi dezmoşteniţi, fără a-i trăda printr-o descriere paternalistă, era eficace în crearea noului stil romanesc : ea dădea senzaţia directă a vieţii colectivităţilor umane slab dezvoltate : *tramps* din S.U.A., ţărani din regiunile înapoiate ale Italiei sau Spaniei, metişi şi indieni din Statele Americii latine.

în aceste ţări se va dezvolta realismul obiectiv. în centrul şi în nordul Europei, în Franţa, Anglia, Germania ete., nu mai există indigeni în mizerie ; intelectualii, pe de altă parte, trăiesc în mijlocul unei vieţi literare intense, centralizate, unei literaturi sofisticate. Dar, la naţiunile unde inegalitatea socială e mai accentuată, creaţia literară mai puţin concentrată, nevoia esenţială la mijlocul secolului al XX-lea era un roman cu intenţii generoase, cu un stil rece, puternic prin conţinut, roman în care intelectualul izolat e în contact nemijlocit cu suferinţele şi viaţa oprimată a poporului, dorind să le traducă în deplina lor cruzime : Ciro Alegrîa şi indienii din Peru, Gabriel Casaccia şi metişii din Paraguay, Ignazio Silone şi ţăranii din sudul Italiei, Jesus Fernândez Santos şi ţăranii din Spania, Juan Goytisolo şi micul popor madrilen.

Nu există nici o măiestrie vizibilă în acel realism spaniol a cărui înflorire are loc după 1950. Doar evocare directă, fără intervenţia autorului, a unei vieţi sociale aspre, dense, înăbuşite. Un sat care se învecinează ci *huerta* valenciană, un grup de oameni redaţi într-o viziune confuză, contrastantă, într-o lumină slabă ; locu

unde se pune la mezat apa rarisimă, dreptul de a utiliza timp de o oră sau două pe săptămînă, pentru a iriga pămîntul, un strimt canal de irigaţie :

„O sută de cefe. O sută de capete. O sută de oameni.

Toţi o sută, asemenea lui : tulburaţi, neliniştiţi, nerăbdători ; supuşi licitaţiei. Fiecare vrînd să-1 întreacă pe celălalt. Să-1 egaleze. Să nu rămînă mai prejos. îmbrîncindu-se. Socotindu-şi în şoaptă suma de bani număraţi de-o mie şi una de ori înainte de a pleca de-acasă şi de a porni care pe drum, care pe potecă sau direct peste deal, pentru a veni aici. Numărîndu-i din nou, cu vîrful degetelor. Trăgînd cu coada ochiului pentru a nu fi văzuţi sau surprinşi. Vrînd să se încredinţeze că le ajung, că vor putea să cumpere apă pentru pămînturile care încep să moară încetul cu încetul. Cu gurile uscate, cu buzele strînse, cu feţele crispate, tremurînd, cu teama, oboseala şi furnicătorul minut al aşteptării în mîini şi în genunchi.

în faţa lor estrada, masa, crucifixul şi omul.“ [CLXVI]

Stilul aminteşte de ritmul sacadat al lui Malraux, aproape asintactic ; acţiunea e trăită nemijlocit : „Fiecare vrînd să-1 întreacă pe celălalt. Îmbrîncindu-se.“ Tema şi intenţia sînt însă altele. Conştiinţa neliniştită a protagonistului a dispărut. Neliniştea difuză aparţine acum masei umane. Neorealismul spaniol zugrăveşte viaţa colectivă şi, mai precis, viaţa colectivă trăită la un nivel colectiv : evocare directă, fără eleganţe literare, a vieţii în stare brută, a vieţii micilor sate aride, a ţăranilor duri şi năpăstuiţi din Spania; sau materialul nou, oferit de populaţia marilor oraşe : miei funcţionari, muncitori necalificaţi, vînzătoare şi comisionari.

Noul roman spaniol transcrie acest material, fără a-1 înfrumuseţa, chiar fără a-1 interpreta. împreună cu o parte a Italiei, Spania e singura ţară occidentală unde intelectualii-romancieri aduc în scenă personaje care nu

CLXVI Castillo Navarro: *Moarte la licitaţie,* trad. de Darie No- râceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1963, p. 13.

sînt intelectuali sau burghezi. Nu e vorba atît despre o literatură de protest social, cît despre un roman care găseşte în „clasele de jos[4]’ un material uman mai bogat : un ţăran spaniol, un mărunt funcţionar spaniol sînt într-o mai mare măsură oameni în adevăratul înţeles al cuvîntului decît un burghez, un aristocrat sau un intelectual, care trăiesc într-un univers factice. Trebuie să adăugăm că, dintre ţările occidentale, Spania este cea mai sensibilă la patosul, la drama (umană, adică individuală ori socială, materială ori spirituală) ce constituie destinul propriu oamenilor ; este ţara unde destinul e luat în tragic.

*
* *

înaintea puternicului flux care-i aduce, către 1950, afirmarea, acest realism dur a avut cîţiva precursori. Războiul civil a dus la desprinderea intelectualilor spanioli de filozofia şi estetismul caracteristice generaţiei din 1930 ; primul precursor a fost un transfug al războiului civil, un exilat; Arturo Barea a scris *Uzina, Strada, Flacăra,* începînd din 1939, mai întîi în Franţa, apoi în Anglia (trilogia a fost publicată în Argentina). Fiu de meşteşugar, Barea este autodidact şi aceste trei romane, gîndite la maturitate şi în timpul exilului, constituie confesiunea unui fiu al poporului : realitatea şi viaţa într-o avalanşă de adevăruri. Stilul lor nu e încă atît de precis, de dur, ca acela al „noii şcoli“ ; ele reprezintă însă un document de largă amplitudine romanescă, înflăcărat şi coerent totodată, lipsit de duritatea voită şi reţinută a celor ce-i vor urma. Barea e mai degrabă un strămoş deoît un precursor. Alături de el, trebuie să vorbim despre Ricardo Fernândez de la Reguera, un scriitor veritabil, ale cărui opere au apărut abia prin 1954, dar a căror inspiraţie datează din timpul războiului civil. Ricardo Fernândez de la Reguera a fost înrolat, geografic, în trupele lui Franco. *Povara armelor*

este războiul trăit de un combatant anonim, într-un stil realist sever : bru-

talităţile vieţii, brutalitatea războiului. Faptele, fapte cotidiene de război, vorbesc prin ele însele, fără nici un comentariu al autorului ; aci apare pentru prima oară obiectivitatea crudă a noii şcoli despre care vorbim. Ea se manifestă aproape în acelaşi timp şi la Sebastiăn Juan Arbo, în *Drumurile nopţii:* un roman dur despre ţăranii catalani, amestecînd, într-un stil sobru şi sec, răutatea oamenilor, mizeria înăbuşitoare, adevărul crud al pămîntului secătuit cu acel sens lucreţian, pesimist şi delicat, al tristeţii, al erorilor şi speranţelor umanităţii, din generaţie în generaţie. Tocmai această sete de viaţă, ascunsă sub brutalităţile vieţii, va constitui mai tîrziu fondul „psihologic", foarte discret de altfel, al noului roman spaniol : „Nici oboseala muncii, nici necazurile existenţei, nici mizeriile fiecărei clipe nu le puteau înfrîna instinctele." [CLXVII] Şi totuşi Arbo nu are nici astăzi locul ce i se cuvine, de „mare precursor[44] al noii generaţii a cărei naştere el a anunţat-o ; a scris prea devreme pentru ca „ai lui" să-1 recunoască.

Actul de naştere al înnoirii romanului este *Stupul* de Cămile Jose Cela, publicat în 1951 la Buenos Aires. C. J. Ceia fusese mai înainte un scriitor abil şi ambiguu, cunoscut încă din 1942 printr-o altă operă plină de cruzime, dar încă estetizantă, *Familia lui Pascal Duarte. Stupul* joacă rolul de „catalizator" pentru noile tendinţe, slujind drept semnal, drept punct de pornire şi, uneori, drept model marelui val al reînnoirii. Madridul în 1942, adică într-una dintre perioadele lui cele mai înăbuşitoare. Pentru prima oară (cel puţin de la Galdos şi Baroja) era înfăţişată viaţa colectivă, plină de suferinţe, prăfuită, înflăcărată, banală, a neînsemnaţilor locuitori ai oraşelor, cei care muncesc cum pot, rătăcesc şi fac trafic prin cafenele, cei care n-au primit nimic de la so-

CLXVII Sebastiăn Juan Arb6 : *Cam ins de la nit,* 2 voi., 1935.

cietate, nici de la viaţă, şi au totuşi dorinţa arzătoare de-a trăi, dorinţa nefolosită, vie, constituind, dincolo de descrierea crudă a existenţelor mizere (chiar dacă ele sînt

şi pitoreşti), un discret fond optimist al frescei şi raţiunea ei de a fi. *Stupul* lui Cela folosea stilul obiectiv al romancierilor americani din generaţia precedentă, naraţiunea fără comentarii, numită de un critic francez, doamna C. E. Magny, „ochiul camerei de filmat“ : un roman unde autorul nu intervine, unde nu se spune nimic din ceea ce n-ar fi putut fi perceput de obiectivul cinematografic sau înregistrat de un aparat acustic.

Romanul despre care vorbim (publicat în America de Sud de C. J. Cela care trăieşte în Spania) a slujit de model, chiar şi prin abilităţile Lui, unei generaţii pe cale de a descoperi acest material (viaţa in stare brută a neprivilegiaţilor) şi, în acelaşi timp, această tehnică (obiectivitatea totală a povestirii). Dintre valorile vieţii spaniole, se mai păstrează doar una : setea de viaţă a poporului incult, care, spre deosebire de alte pături sociale, are o valoare mai mare decît cea care i se recunoaşte.

Noul roman va studia deci viaţa poporului şi insuficienţele ei. *Jarama* de Rafael Sănchez Ferlosio (care debutase cu un roman poetic, *Alfanui)* aduce în scenă, pe aproape şase sute de pagini, tinerii fără ocupaţie, funcţionari ori muncitori, care se plimbă duminica pe malul rîului Jarama, din apropierea Madridului.

Un naturalism obiectiv, fără comentarii : un roman foarte lung, consacrat în întregime descrierii unui picnic al tinerilor din mahalalele Madridului, lucrători în comerţ sau în uzină. Cîte-o notaţie pitorească relevă banalitatea dialogului care nu e altceva decît stenograma dialogului real, simplu, anost, insipid : „Acolo sus, soarele imbiba arborii cu lumină, străpungîndu-le frunzişul alcătuit din multiple nuanţe de verde. Străvezimea lui metalică tremura în interstiţiile frunzelor (...). Desena cercuri mici, ca nişte monezi de aur, pe spatele lui Alicia

şi Mely, pe cămaşa lui Miguel, scînteia în centrul fiecărui oerculoţ al sticlăriei, pe farfuriile de aluminiu, pe tabla gamelelor, pe cratiţa roşie, pe ulciorul cu *sangria,* totul aşezat pe şervetele albe ori colorate cu pătrate albastre, întinse în praf.

ASPECTE POZITIVE ALE VIOLENŢEI

— Santos ăsta înghite nişte bucăţi ! Are unul din accesele alea, individul ! Mamă, ce mai haleşte !

—■ Trebuie să ai grijă de tine, scumpule. De altfel nici cu tine nu mi-e ruşine.

— Nu sînt nici pe jumătate ca tine. Tu nu te opreşti, mergi pînă dai de fund.

— îţi face plăcere să-l priveşti, spuse Carmen.

— Da ? Ascult-o bine, tu ăla, îţi dai seama ? Simte o plăcere să-l vadă mîncînd. Asta da, logodnică, nu ?“ [CLXVIII]

Nu se petrece nimic în tot romanul; plictis, glume, niţică dragoste şi, la sfîrşit, un accident banal, un „accident duminical“ ; pateticul rezidă în lipsa de ocupaţie a acestor tineri, doritori să trăiască, plini de viaţă, robuşti, dar lipsiţi de orice ideal (fără să fie conştienţi de asta). Nu se poate spune acelaşi lucru despre *Jocul mîinilor* de Juan Goytisolo, unde confuzia tinerilor devine mai conştientă, fiind însă studiată într-un mod, poate, cam prea sistematic. Existenţe sufocate, aduse la exasperare : de aceea micul oraş e luat deseori drept cadru, cum se întîmplă, de pildă, în *Circul* de Goytisolo ori în *Printre persani* de Carmen Gaiţe (doamna Ferlosio).

Se cuvine de asemenea amintită cruzimea posomorită a „faptului divers[14] din *Ceilalţi* de Luis Romero sau din *Nu era de-ai noştri* de Cadellans (Premiul Nadal, 1958).

Dar acesta e doar aspectul negativ al romanului nou : pruritul stupidităţii, al violenţei ori pur şi simplu al plictisului pe care „stadiul înapoiat de dezvol- tare“ îl naşte în oameni. Romancierii spanioli îndrăgesc pînă şi violenţa pentru aspectul ei pozitiv; deşi abătută de la izbucnirile fireşti, ea alimentează setea de viaţă a

CLXVIII Rafael Sânchez Ferlosio : *El Jarama.*

oamenilor. Această sete de viaţă este cea pe care noua generaţie o va înfăţişa ca pe o forţă implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură şi severă a vieţii obişnuite. Şi nu numai a vieţii obişnuite, ci şi a vieţii colective în măsura în care setea de viaţă

nu mai este aci, ca în romanul tradiţional, privilegiul unui suflet frămîntat, ci clocotul societăţii umane. în aceste romane spaniole nu există, la drept vorbind, nici ,,eroi“, nici personaje în prim plan. Camilo Jose Cela evocă întreaga societate nevoiaşă a unui oraş, titlul *Stupul* fiind foarte semnificativ. *Circul* lui Goytisolo descrie o zi de sărbătoare, *Jarama* lui Ferlosio — o duminică a mahalalelor, *Azi, 21 octombrie* de Laura Olmo are drept personaj principal un mare imobil. Drama nu se mai petrece într-un individ, ci în vălmăşagul vieţii celor sărmani.

Nu e numai duritate în această apologie ocolită a vitalităţii umane. Se întîmplă ca în locul mîniei ori necazurilor unui adult să apară viziunea ascuţită a copiilor, folosiţi pentru a ivi căldura umană din decrepitudinea vieţii. Aşa procedează Goytisolo în *Doliu în paradis,* unde rectitudinea fiinţei umane se manifestă la oopiii sensibilizaţi de mizerie, opuşi adulţilor degeneraţi. Fervoarea copilăriei e utilizată într-o mai mare măsură de către Miguel Delibes *(Fiul meu Sisi, Drumul);* fără a-1 face anost, Delibes transformă copilul în judecătorul — treaz şi resemnat — al unei lumi imperfecte şi i se întîmplă să cadă în sentimentalism. Acelaşi sentimentalism i-1 reproşăm uneori Anei Marfa Matute *(Familia Abel, Timpul),* care scrie poveşti crude şi delicate, perfecte din punct de vedere al construcţiei şi al forţei de emoţio- nare, lipsite de acea răutate proprie celorlalţi romancieri din generaţia ei.

*
* *

De aceea, făcînd bilanţul, nu sentimentul absurdităţii

ni se revelează cu osebire. Ci, mai degrabă, apologia omului, apologia surdei, oarbei, mutei încăpăţînări umane : forma elementară, sălbatecă, inconştientă, stîngace, deseori brutală şi grosolană a elanului vital al oamenilor. Drama nu se naşte din absurditatea vieţii, ci din violenţa pe care i-o opune omul. Cel mai net, mai dur, mai

înflăcărat dintre romanele acestea. *Cei mînări* de Jesus Fernândez Santos, prezintă un sat copleşit de soare, de mizerie, de intrigile şi ipocrizia măruntelor notabilităţi. Aci vrea să pătrundă un medic de la oraş, adică un intelectual. El se izbeşte nu de mizeria însăşi, ci de „cei mîndri“ : dezmoşteniţii care manifestă, în plină mizerie, o mîndrie brutală, rea, ireductibilă. Această răutate — conchide medicul — este traducerea, sublimarea forţelor obscure ale acestor oameni, transformate, din cauza împrejurărilor nefavorabile manifestării lor fireşti, în duritate şi suspiciune.

Aceste forţe, dacă ar găsi un prilej, ar putea deveni intelectuale, morale, spirituale. Dar viaţa dură a oamenilor le oprimă, ele neputîndu-se dezvolta. Şi atunci se transformă într-un prurit al violenţei, al necazului, al răutăţii uneori. Romancierilor spanioli le place însă această violenţă pentru aspectul ei pozitiv : deşi abătută de la izbucnirile fireşti, ea alimentează setea de viaţă a oamenilor. Această dorinţă arzătoare de a trăi este cea pe care noua generaţie o va înfăţişa ca pe o forţă implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură şi severă a vieţii obişnuite. Şi nu numai a vieţii obişnuite, ci şi a vieţii colective în măsura în care setea de viaţă nu mai este aci, ca în romanul tradiţional, privilegiul unui suflet frămîntat, ci clocotul societăţii umane.

Una din temele fundamentale ale romanului spaniol este *sentimentul inutilităţii* omului. Există un contrast puternic între înăbuşirea vieţii şi setea de viaţă, contrast pe care-1 exprimase romanul „revoltei[11]. Dar pînă acum Nietzsche, Barres, Gide, D. H. Lawrence, Camus, de

pildă, traduseseră revolta *conştientă* a unui erou care o analizează pe măsură oe o trăieşte. Alegînd, asemeni romancierilor americani, eroi nonconştienţi, neintelectuali- zaţi, cărora nu li se poate aplica artificiul autoanalizei, romancierii spanioli dau o altă rezonanţă temei. Atunci cînd Gide se revoltă lucid, problema rămîne de ordin moral şi intelectual, întrucîtva teoretic. Atunci cînd Fernândez Santos zugrăveşte ţărani înrăiţi de sărăcie, ori Goytisolo — nişte adolescenţi care comit o crimă stupidă

(Jocul mîinilor) fiindcă nu-şi găsesc nici o întrebuinţare, e vorba de cu totul altceva : în timp ce Gide ştie de *ce* alege o anume atitudine — oomentînd din belşug respectiva alegere —, eroii lui Goytisolo sau Fernândez Santos nu ştiu *de ce* sînt stupizi ori plini de cruzime... Problema se amplifică, ajungînd pînă la un fel de „psihanaliză socială". Conflictul dintre dorinţele umane şi posibilităţile practice de dezvoltare a omului nu mai e localizat la un intelectual care se autoanalizează ; el este studiat la cei care îl trăiesc, fără a fi conştienţi de acest lucru.

Romanul realist spaniol oscilează deci intre descrierea unei existenţe înăbuşitoare şi evocarea forţelor elementare ale vieţii care vor să destrame această atmosferă înăbuşitoare. Interesul acestui roman stă deci într-un „conflict" cu atît mai patetic cu cît este redat nu într-o formă intelectuală, ci socială şi subconştientă. Acest conflict explică, dacă facem psihanaliză socială, sălbăticia ţăranilor lui Sebastian Juan Arbo, Luis Romero, Jesus Fernândez Santos ; necazurile, prostia, fanfaronada „flăcăilor de la oraş" la Camilo Jose Cela, sau la Luis Romero, în *La Noria;* tineretul delicvent, înfăţişat cu cruzime de către Goytisolo în *Jocul mîinilor.* Potrivit aceloraşi intenţii acţionează şi un cineast, Bardem, precursor, înaintaş şi model al acestei generaţii de romancieri. în *Moartea unui ciclist,* în pofida tehnicii învechite, el opunea, pornind de la un fapt divers, versiunea oficială şi drama morală. în *Caile mayor* tratează şi el conflictul dintre existenţa înăbuşitoare şi nevoia inconştientă şi disperată de a „evada" : un orăşel

de provincie, fermecător, pitoresc, mort : cîţiva tineri — victime ale lip— sei de rost — care pun la cale o farsă tragică : vor să convingă o „domnişoară" de treizeci de ani, la fel de fără rost, că este iubită de unul dintre ei, care o va lua de nevastă, în realitate nici unul neavînd posibilitatea materială de a întemeia un cămin.

Această viziune crudă, violentă, ultrarealistă traduce punctul de pornire al omului, starea lui originară, conflictul dintre mizerie şi înflăcărare. Dacă mizeria — socială sau psihologică — se va atenua, elanul omului se

VERISMUL ITALIAN : SILONE

va putea preciza, se va putea spiritualiza. Meritul romanului spaniol contemporan constă în faptul că, fără idealizări facile, a pus problema umană în cea mai brutală şi mai pură simplitate.

Aceeaşi a fost, într-un mod mai continuu, şi vocaţia realismului italian. De la *Pline neagră* de Giovanni Verga (publicat în 1880), la *Pline şi vin* de Ignazio Silone (1937), şi la *Ciociara* de Moravia (1957), nu există nici o soluţie de continuitate, ci un tip de roman obiectiv, perpetuat — prin *Povestirile* crude ale lui Pirandello — într-un mod continuu, de la ,,verism“ la „neorealism[41], adică de la originea naturalistă pînă la expresiile cele mai modeme. Genul e în acelaşi timp realist, sobru şi patetic ; el trece de la regionalismul ţărănesc la arta cea mai netă, mai seacă, mai nudă, fără a suferi de loc, sau aproape de loc influenţa intelectualismului, a spiritului de analiză psihologică sau a romanului cu rezonanţă socială ori metafizică.

Baza „verismului" italian — mult anterior influenţei „romanului american[1]' —, e expresia aproape de loc intelectualizată a unei realităţi nonintelectuale. Deşi e intelectual, romancierul renunţă, în cadrul verismului, a arăta acest lucru altfel decît prin cuvîntul bine găsit, prin sobrietate, prin descrierea exactă; el refuză subtilităţile spiritului, analiza psihologică, privirea aruncată

spre spectator şi chiar ispita întruoîtva şcolărească a pitorescului. începând din 1930, Ignazio Silone afirmă în *Fontamara* această artă lipsită de complezenţe. Un sat sărman, descris fără grandilocvenţă : asprimea vieţii, casele prăfuite, mizeria : „Fontamara este, la nordul lacului secat din Fucino, satul cel mai sărac şi mai înapoiat din Marsica. Jur-împrejurul unei bisericuţe şubrezite, se văd, în spatele unei coline pietroase, vreo sută de case, toate cu un singur cat, neregulate, informe, înnegrite de vreme (...) Cele mai multe din vizuinile astea

nu au decît o singură deschizătură care e în acelaşi timp uşă, fereastră şi horn. înăuntru — pămînt bătătorit şi pereţi de piatră — locuiesc, dorm, mănîncă şi procreează, toţi laolaltă, pe rogojină, bărbaţi, femei, copii, măgari, porci, capre şi găini.“ [1] E aci o precizie din care lipseşte orice fel de trucaj ; nimic din răsfăţurile, din interesul pur „literar" pentru „savoarea pămîntului", manifestat de alte forme ale „romanului ţărănesc". Un *fapt uman,* prezentat în toată nuditatea lui şi studiat ca atare, fără a se urmări „pitorescul". La fel, în 1945, Carlo Levi evoca, în *Cristos s-a oprit la Eboli,* pămînturile pustiite ale Lucarnei, satul cu case albe şi şubrezite, zdrobit sub povara rutinei, a administraţiei şi a notabilităţilor, satul unde „ţăranii trăiesc cufundaţi într-o lume care se desfăşoară fără determinări, unde omul nu se deosebeşte de pămîntul său, de animalele sale, de bolile sale (...) ; acolo există numai adinca resemnare a unei firi îndurerate." [2]

Ţărani săraci pe pământuri neirigate, lucrători la terasamente, salahori, oameni simpli ale căror necazuri sînt povestite cu un talent simplu, constituie materia principală a verismului rural italian, aproape necunoscută romanului francez. Romancierul poate fi un intelectual, elaborarea unei povestiri comportând pentru el o activitate intelectuală, dar subiectul povestirii nu e cîtuşi de puţin inteleatual. Romanul nu ridică o „problemă", el se hrăneşte din viaţa cotidiană. Personajele lui sînt cei „simipli" : un ucenic (la Valerio Bentini), un

lucrător agricol (Beppe Fenoglio, *La Malora).*

Aceşti romancieri italieni sînt „regionalişti". Inspiraţia lor rămîne străină de capitală, universul lor e „un colţ al pămîntului" : sate aspre din Apenini sau din

' Ignazjo Silone: *Font amara,* Rieder, 1934, p. 7.

[2] Carlo Levi: *Cristos s-a oprit la Eboli,* trad. de Mia Constantinescu-Iaşi, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 81.

Abruzze, orăşele din sud, cocioabe din Sicilia şi la turinezul Carlo Levi şi la sicilianul Elio Vittorini. Lumea rurală închisă şi dură, familia sărmană, acesta e cadrul a mai bine de jumătate din aceste povestiri romaneşti. Viaţa materială are o importanţă simplă şi primordială : „Tatăl meu (...) pierduse mult din voinţa şi tenacitatea sa. Noi, fiii, munceam ca şi înainte, deşi el ne îndruma şi ne ajuta mai puţin. Dar, la prinz şi la cină, ne găseam tot mai des în faţa terciului de porumb şi tot mai rar în faţa brinzei gustoase. Şi, la Crăciun, nu mai vedeam apărînd smochinele sau mandarinele. Mama muncea îndoit la fabricarea brînzei fermentate, dar nu ne lăsa să ne atingem nici măcar de firimiturile de pe marginea hîrdăuLui. Şi cînd a aflat că la Niella *arbarella* se vindea mai scump cu o centimă decît în ţinutul nositru, s-a dus s-o vîndă acolo...“[CLXIX] Peste astfel de „detalii“ romanul francez trece, în general, destul de repede. Ele sînt obsedante în romanul italian, care are miros de brânză şi de nucă, şi unde alimentaţia eroului constituie o problemă romanescă.

Şi viaţa urbană trezeşte adesea interesul pentru cei umili. Acesta e domeniul lui Vasco Pratolini, romancierul ulicioarelor din Florenţa, al acelor străduţe înguste unde

CLXIX Beppe Fenoglio: *La Malora,* Einaudi, p. 22.

cumetrii încearcă, într-un mod mai mult sau mai puţin cinstit, să cîştige un ban, să găsească o combinaţie sau să pună la cale o glumă, gavroşi toscani, meşteşugari care cîştigă atît cît să trăiască. Mizerie, dragoste, fanfaronadă, simplicitate, o populaţie cvasimedievală, plină de viaţă, lipsită de complicaţii evocă Pratolini în *Prietenii, Cartierul, Cronici populare, Fiicele lui San Fre- diano.* Şi peste toate acestea, o filozofie umilă şi senină : „Viaţa e o celulă destul de ciudată ; cu cît eşti mai sărac

cu atît se reduc metrii pătraţi pe care-i ai la dispoziţie. Important e să ajungi La acel echilibru lăuntric datorită căruia lumea să-ţi apară la fel de nemărginită ca şi cerul.“[CLXX]

Viaţa urbană burgheză, rafinată, convenţională, cu psihologia ei mondenă atît de diferită de cea a oamenilor rudimentari, ocupă aci un loc infinit mai mic decît în romanul francez. Doar Moravia îşi situează multe din cărţile sale la Roma, el nu zugrăveşte însă mediul in- telectualizat al Romei — care nici nu există — ci descrie Roma aşa cum Quarantotti Gambini descrie un colţ al Iliriei. Nu se poate spune nici că are intenţia de a „zu- grăvi“, într-un sens realist ori naturalist, burghezia mijlocie din Roma. Moravia e, pur şi simplu, psiholog şi moralist şi — deşi evreu şi florentin — a găsit substanţă pentru opera sa în plenitudinea frămîntată a vieţii din Roma *(Indiferenţii, Ambiţii înfrînte, Conformistul, Agos- tino, Nuvele din Roma).* Roma lui nu are nimic aspru ; ea este cadrul, banal şi solid, al sensibilităţilor neliniştite, cu aplecări multiple şi contradictorii : „Se înnopta (...) peste fluviul livid, care curgea la picioarele zidurilor de piatră, peste podurile luminate, peste ţărmul din faţă, peste acele imobile perforate de ferestre şi, dincolo de ultimul pod, peste cupole, peste turnuri (.••)■ Trecători puţini. Sunetele stridente şi nerăbdătoare ale clopotului care chema

CLXX Vasco Pratolini: *Cronica unor bieţi îndrăgostiţi,* trad., de Tatiana Popescu-Ulmu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 35.

credincioşii la slujba de seară speriau păsările refugiate sub cornişe (...). Tatăl şi cele două fete mergeau pe trotuarul pustiu, de-a lungul grilajelor. Cea mică se lăsa tîrîtă şi plângea. Din cînd în cînd, tatăl o zgîlţîia ca s-o facă să meargă mai repede. Ea plîngea şi mai şi ; sora mai mare se apleca mereu pentru a o consola. Apucară în sfîrşit pe o stradă laterală şi dispă- rură.“ [CLXXI]

CRUZIME PSIHOLOGICA

Vieţii urbane războiul îi imprimă brusc o notă de răceală şi de teroare. în *Oameni sau nu* (1945) de Elio Vittorini, se aud paşii solitari ai oamenilor hăituiţi în timpul ocupaţiei Milanoului, drama surdă care-i opune pe oprimaţi — opresorilor...

Zugrăvirea vieţii urbane nu se mulţumeşte însă cu transcrierea sobră şi brutală a faptelor sociologice. Realismul social se transformă în realism psihologic. Desperării „economice" i se adaugă disperarea intimă : condiţiilor aspre ale vieţii materiale, li se adaugă neputinţa, agonia, sufocarea psihologică. Toate acestea erau înfăţişate în *Rube* de G. A. Borgese (1921), în *Conştiinţa lui Zeno* de Italo Svevo (1923) : viaţa mohorită, dramatică, plină de obstacole, neliniştea unei existenţe lipsite de semnificaţie. Explozia se petrece însă o dată cu *Indiferenţii* tînărului Moravia (1929), care anunţa, cu treizeci de ani mai devreme, cele mai moderne expresii ale cinematografului, cum ar fi, de pildă, *La Dolce vita* de Fellini ori *Noaptea* lui Antonioni : o familie coruptă, exasperare umană ajungînd pînă la isterie, un conflict între egoisme ; marna, fiica, fiul, ticăloşi şi ridiculi, dar violenţi, paroxistici, suferinzi, căutînd zadarnic un adevăr, o personalitate, o certitudine umană. Fiul, Michele, sfîrşeşte prin a-1 îmbrăţişa pe seducătorul mamei şi surorii lui... Ironia, pesimismul, importanţa acordată obsesiilor sexuale nu-1 abat pe Moravia de la o obiectivitate aproape posomorită, lipsită de poezie, incisivă, insistentă...

„Neorealism psihologic", putem spune, care ne face

CLXXI Alberto Moravia : *Ambizioni sbagliate,* 1935.

să ne gîndim la neorealismul elaborat, în aceeaşi epocă dar într-o manieră anglo-saxonă, de domnişoara Ivy Compton-Bumett. La italieni, noua atmosferă a oraşului modern, a burgheziei mici şi mijlocii, a determinat apariţia romanului psihologic, realist, obsesiv, brutal şi puternic, care stă la baza întregii opere a lui Moravia *(Frumoasa din Roma, Conformistul, Agostino* etc.). Romanul acesta traduce instabilitatea psihologică a omului plasat într-o viaţă ale cărei unice cadre convenţionale şi morale sînt obişnuinţa ori fantezia, fiind adesea dezorientat de modificarea nivelului social : *Surorile Mate-*

rassi de Aldo Palazzeschi. *Garoafa roşie* de Elio Vittorini. Şi, la punctul extrem al acestei angoase, individul blocat în propria-i „indiferenţă[11] şi neputinţă care l-au împins la sinucidere pe Cesare Pavese, autorul *Închisorii, Casei de pe colină.* Cît despre romanele raciniene ale lui Guido Piovene, ele sînt făcute exclusiv din torturi morale...

Denunţare şi confesiune, „realismul[11] italian depăşeşte foarte repede tehnica obiectivă a romanului social, pentru a reveni la exasperarea intimă, la „disperare[11]. De fapt, într-o ţară unde un îngăduitor conformism moral păstrează un rol iritant, „realismul[11] răspunde unei pătimaşe nevoi de protest.

El se exercită însă în două direcţii : romanul „obiectiv[11], realist, neoverist, influenţat la a doua generaţie de către americani, romanul care zugrăveşte satele dezmoştenite, ruinate, sau mahalalele imunde, ascunzînd 6ub obiectivitatea aparentă o încercare de explicare *socială;* de la *Indiferenţii* lui Moravia la *Milă pentru milă* de Piovene, un cadru uman populat de inşi mai puţini elementari, un roman al exasperării *psihologice şi morale.*

La urma urmelor, cinematograful italian a ilustrat limpede această dublă inspiraţie atunci cînd, pînă către 1954, a folosit-o pe prima *(Mantaua, Hoţii de biciclete* al lui De Sica etc.) şi apoi, de puţină vreme, pe a doua (filmele lui Fellini, Visconti, Antonioni)... Uneori aceste două tendinţe se amestecă : în *Rocco şi fraţii săi,* Vis-

oonti a făcut realism *social* studiind problemele sociologice ale unei familii din Sud, ajunsă la Milano şi" crud realism *psihologic* şi *moral* studiind inconştienta prietenie incestuoasă dintre doi fraţi duşmani, rivali şi îndrăgostiţi. în felul acesta dualitatea esteticii romaneşti — lume obiectivă şi lume subiectivă — reapare în arta „realistă[11] a secolului al XX-lea : drama romanescă ori cinematografică e oare o dramă a lumii sau o dramă a conştiinţei ?

PERSPECTIVE MONDIALE ALE NEOREALISMULUI

Datorită sobrietăţii, durităţii, onestităţii lui, neorealismul, succesor depărtat şi plin de nerv al marilor cicluri naturaliste, are meritul de a pune problemele în termeni adevăraţi, simpli şi precişi... Menirea lui e aceea de a constitui, în al treilea pătrar al veacului al XX-lea, ampla, brutala şi veridica formă de expresie a unor arii de civilizaţie cu o evoluţie nu prea îndelungată.

Nu numai Spania şi Italia, ţări desigur foarte vechi, dar a căror istorie se întrerupe totuşi întrucîtva între secolul al XVII-lea şi secolul al XlX-lea, dar în special ţările noi. Cu Jorge Amado sau Bernardo Verbitsky, neorealismul a cîştigat America latină, iar la naţiunile mai recente, cum sînt cele ale Asiei şi Africii, el se află în gestaţie, sub specia vechii „fresce realiste[11] şi a pitorescului complezent.

Europa cultivată va trebui să ţină seama de această artă planetară, căci realismul — pitoresc local şi „dramă socială[11] — e singurul care poate vorbi despre o anume viaţă aspră, străină sofisticărilor literare. în acest stil, Alcides Argiiedas, de pildă, evocă indienii din Bolivia *(Rasa de bronz),* Alejo Carpentier descrie Cuba *(Împărăţia lumii acesteia* sau *Vinătoare de oameni),* Romulo Gallegos — viaţa savanelor venezueliene *(Dona Barbara),* Joâo Guimarăes Roşa explorează, aducînd în scenă ţinuturile din centrul Braziliei *(Buriti),* Jorge Icaza evocă Ecuatorul *Copiii soarelui).* De altminteri, raporturile dintre cacici şi popor, în *Canaima* de Romulo Gallegos, amintesc *Fontamara* italianului Silone. Realismul se impune de asemenea atunci cînd Alan Paton se

ocupă, în *Plîngi, iubită ţară,* de Africa de Sud, cînd Johan Falkberger îşi consacră *Cea de a patra veghe* vieţii unui pastor în Extremul-Nord norvegian, ori atunci cînd Franco Salinas descrie în *Squarcio* viaţa unui pescar sard... în acest sens, neorealismul ajunge la vechea „frescă[11], la vechiul ,^oman de moravuri[11], cel în care Illyes Gyula a dezvăluit viaţa din pusta ungară în *Cei din pustă,* Harold Laxness — savoarea şi dramele Islandei în *Salka Valka,* Anne de Vries — aspectele

intime ale vieţii olandeze în *Hilde,* Panait Istrati — România în *Familia Perlmutter,* sau Ilias Venezis — *Ţara lui Eol.* Realismul guvernează şi marile fresce ale noii literaturi ruse, ca *Donul liniştit* de Şolohov. Romancierii japonezi aleg de asemenea subiecte foarte realiste : viaţa staţiunilor termale în *Ţara zăpezii* de Yanasuri Kawabata.

Dacă există o artă mondială a romanului, forma sa planetară este, în zilele noastre, realismul sau neorealismul ; adică arta romanului pe care Europa o desăvîrşise prin 1880. Şi numai în cinci sau şase ţări, optica romanescă a constituit un obiect de cercetare... în ariile noii civilizaţii, sau în cele recent angajate pe calea unei evoluţii rapide, în Asia, în Africa, în America, romanul rămîne *instrumentul de trezire a conştiinţei* locale, individuale sau sociale, aşa cum a fost el în Europa noastră de acum aproape un veac.

Şi totuşi, dacă e bine să privim cu atenţie marele roman ,>neonaturalist[u] pe care îl vor crea popoarele noi, cu o oarecare întîrziere faţă de preocupările noastre, nu-i mai puţin adevărat că, de la *Graal* la Bemanos şi la Malraux, imaginaţia romanescă occidentală a fost cea care, în primul rînd, a făcut din roman ceea ce este ; formele lui elementare sînt atît de uşor de imitat astăzi !

Pe de altă parte însă, această imaginaţie a avut destule prilejuri, în decursul a şapte secole, de a se scruta, de a se întreba, de a se nega, de a se contrazice, de a depăşi pragul existenţei şi dificultăţile sociale, într-un cuvînt, de a da naştere nu numai tehnicilor frescei sau

studiului sociologic, ci şi lirismului, romanului mistic sau fantastic. Precum şi necunoscutului, misterului, umilinţei...

XIX

DINCOLO DE REAL: ROMANUL LIRIC ŞI ALEGORIA

Romanul liric : D'Annunzio, Giono, Pieyre de Mandiargues, D. H. Lawrence. — Spre visul oceanic: R. L. Stevenson, Melville, Edgar Poe, Loys Masson.
Pateticul puritan: Nathaniel Hawthorne, Julien Green. — Un fantastic moral. — Irealismul ,,negru". — Maurice Blanchot şi straniul. — Samuel Beckett: alegorii metafizice. — Rex Warner, Julien Gracq, Dino Buzzati.
Avatarurile romanului utopic. — Ernst Jilnger: un sens ezoteric al lumii. — Mituri şi esenţe. — Romanul simbolic.

Fanatismul „adevărului" şi „realului", descoperite succesiv în secolele XVIII, şi XIX, a fixat, de aproape trei sute de ani, imaginaţia europeană asupra cultului realităţii, al transcripţiei, al descrierii. N-ar fi fost oare mai firesc ca aci, la porţile imaginarului, să se desfăşoare entuziasmul, exaltarea, transfigurarea, fantasticul... ? „Un roman ar trebui să fie un act divinatoriu prin scormoniri lăuntrice, iar nu prin descrierea minuţioasă a unei partide de crichet pe peluza unui prezbiteriu".[1] Dar romanul se opunea epopeii şi voia să excludă miraculosul; el se ataşa de valorile „burgheze", de „natural", de „documentare", de „sociologie", de „adevăr" şi, în sfîrşit, de „reportaj".

Şi, totuşi, „cît de vană e pictura care stirneşte admiraţia datorită asemănării ou nişte lucruri ale căror originale nu sînt admirate", spunea Pascal ; or, înainte de

' Lawrence Durrell: *Clea.*

era burgheză, „romanescul" însemna ceea ce ne „minunează şi ne încîntă“, nu ceea ce ne povesteşte un lucru dinainte ştiut. De altfel, alături de „oamenii aşa cum sînt ei“, chiar cea mai pură tradiţie şcolărească lasă loc pentru oamenii ,^aşa cum ar trebui să fie“, aşa cum ar fi putut fi...

DincJolo de real şi de cultul său, povestirea este cuprinsă totuşi de o febră care o smulge din banalitate, îi dă un suflu diferit de oel al transcripţiei abile şi fidele. Se va vorbi în acest caz de „romanul liric". în operele lui Giono de dinainte de 1940, de pildă, maiestatea îndrăzneaţă a imaginilor este suficientă : natura se măreşte căpătînd dimensiuni biblice, omul devine autorul unei drame în care statura sa e multiplicată, adevărul romanesc nu mai este cel al analistului inimii omeneşti, al jurnalistului, al *reporterului,* ci al omului care respiră amplu, conştient de grandoarea vieţii cosmice care-1 înconjoară : „Noaptea sosi într-o mare răbufnire de vînt. Ea nu veni asemeni apei, ca un flux nevăzut printre arbori, ci fu văzută ţîşnind dincolo de văile de la răsărit. A înaintat dintr-o diată, mai întîi pînă la marginea fluviului, apoi, în timp ce ziua mai zăbovea un pic peste colinele din partea asta, s-a pregătit, zdrobind răchitele sub marile ei labe negre, tîrîndu-şi pîntecul prin noroaie. La prima adiere de vînt, sări. Era, aoum, acolo departe, cu răsuflarea-i rece ; aci, totul era alintat de trupul ei plin de stele şi de lună." [CLXXII]

Să lăsăm lumea şi fiinţele *să cinte.* Prea multă vreme, prea des aservit „veridicului", romanul a exclus acest eîntec. Dacă e o „artă", atunci trebuie să fie mai mult decît o înregistrare, decît o cronică. Strămoş îndepărtat al lui Giono din *Fie ca bucuria să-mi dăinuie,* Gabriele D'Annunzio, deşi putred de atîta retorică, descrie în *Gioconda* pe cea care „merge cîntînd, fiica liberă a mării; ea merge, iar pletele-i lucioase, negre ca

CLXXII Jean Giono: *Le Chant du Monde,* Gallimard, 1934, p. 72.

pana corbului, nesupuse pieptenului, îi năpădesc gîtul de

zeiţă, fruntea virginală şi frumoşii ochi limpezi[11]. Contează prea puţin clişeele acestor fraze risipite in vîntul unei poezii convenţionale. Esenţialul este ca lenita *respiraţie* a romanului să se extindă aci in văpăi şi în imagini. De la un D’Annunzio învechit în propriile sale tremolouri se trece, în 1956, la un Andre Pieyre de Mandiargues, ale cărui teme sînt, în *Crinul de mare,* identice celor din *Gioconda;* numai că sînt mai sobre, fiind scrise într-un stil mai sec. O naraţiune mai sinceră, la fel de senzuală şi, în general, la obiect : o plajă din Sardinia, o fecioară bogată, independentă, care în mândria ei se hotărăşte să-şi ia un amant de ocazie, un tînăr frumos şi tăcut, într-un brădet, după ce i-a fixat cu grijă şi răceală circumstanţele întîlnirilor. Fără a mai scoate o vorbă, eliberată, ea se scaldă apoi în mare şi pleacă a doua zi la Milano şi în lume. Te gîndeşti la îndrăznelile lui David Herbert Lawrence, la neliniştea densă din *Amanţi şi fii,* la prelunga povestire senzuală, naivă şi perversă din *Amantul doamnei Chatterley,* la divagaţiile despre Mexic...

Aprinderea simţurilor înalţă astfel naraţiunea până la poem. Numai un cititor incult — cel care nu cunoaşte şi nu poate citi decît „stilul[11] vremii sale, atît de efemer totuşi — nu-i va găsi în vremea noastră decît pe Giono sau Pieyre de Mandiargues. Am putea însă merge mai departe, pînă la Chateaubriand : voluptăţile din *Atala* trezesc lesne zîimbete în zilele noastre, dar altădată au încîntat şi pervertit cititori care nu erau cu nimic mai prejos oa noi... Neliniştea lui D’Annunzio, atît de supărătoare datorită stilului său afectat sau datorită fanfaronadelor sale, a reuşit să lege într-un fel morbid şi senzual, dragostea, moartea, sinuciderea, mireasma florilor ofilite, angoasa metafizică, în acel roman nietzschean, care se cheamă *Triumful morţii* şi care — lăsînd la o parte clişeele — nu poate fi recitit fără tulburare. La urma urmelor între această carte şi un roman de Pieyre de Mandiargues nu-i nici o altă deosebire în afara celei

de stil.

SPRE VISUL OCEANIC : R. L. STEVENSON

Ca şi febra dragostei, febra senzuală a lumii face din evocarea romanescă o lume miraculoasă : „Simţeam o disponibilitate fără limite, iar vîntul, ale cărui bătăi îmi fac rău azi, îmi şoptea sfaturi, de pildă, să mă cufund în apa verde, să înot către vizuinele murenelor, să mă arunc sub mărăcinii purpurii şi de acolo să mă tirăsc pînă la bîrlogurile unde *ea* (cine ?) va veni să se întindă alături de mine (nu-ţi vine în minte „silfida" lui Chateau-briand ?), într-o cameră vizitată de vulpi, să mă caţăr pe vîrful stîncilor şi să privesc soarele în faţă pînă cînd nu voi mai zări nimic în afară de sîngele meu, clocotind sub văpaia unei arsuri elementare." [CLXXIII] Dar poate că această plenitudine a simţurilor este o cucerire tîrzie a artei romaneşti, atîta vreme supusă cenzurii naive care a făcut din roman un gen „burghez[CLXXIV]in sensul rău al cuvîntului. In afară de D'Annunzio, de Lawrence, de Giono, de Ramuz, care ajung uneori la un suflu poetic, sau de un Giraudoux mai tainic, există oare multe romane „lirice[11] ?

Departe de „realitatea[11] pedantă, cu psihologia şi studiile ei „sociale[11], există plaje şi sori : pentru roman — lumea aventurii în care totul e straniu, în care uni-versul este o enigmă, şi nicidecum ambianţa meschină a unui mic-burghez. Robert Louis Stevenson îşi ducea cititorii din secolul trecut către insule : *Insula comorii* nu este numai un roman pentru tineret, ci acea însorire şi legendă. Şi totuşi dimensiunea miraculosului sau a care visează.

Paradis inaccesibil al insulelor, mit străvechi al oceanului, în care romanul liric devine roman mistic şi

CLXXIII Andre Pieyre de Mandiargues: *Le Fett de braise,* Grasset,
CLXXIV1959, p. 32.

legendă. Şi totuşi dimensiunea miraculosului sau a fantasticului se obţine prin sugestie, fără ca intriga să iasă din veridicul realist. întreaga epopee a lui *Moby*

Dick se poaie rezuma la o campanie de vînătoare de balene. Şi numai datorită îndîrjirii mistice a căpitanului Ahab, datorită seminebuniei care îl împinge în urmărirea balenei albe, Melville modifică coordonatele realităţii pînă la a da impresia unei obsesii şi chiar a unui supranatural.

Acelaşi lucru se întîmplă, în 1956, în romanul atît de melvillian al lui Loys Masson, *Broaştele ţestoase :* un echipaj alcătuit din aventurieri, mirajul stevensonian al unei comori, o corabie încărcată cu gigantice broaşte ţestoase şi, pe deasupra, obsesia ciumei aduse la bord... Nimic care să nu facă parte din realitate şi totuşi ansamblul se organizează ca o aventură în afara lumii, ca un coşmar livid sub soarele tropicelor. Este aci o întreagă artă poetică a romanului, întemeiată pe temele straniului şi obsesiei, care creează un fantastic fără intervenţia fantasticului... De altfel, una din cărţile cele mai reuşite ale acestui gen — gen care în repetate rînduri a ales mările australe drept decor — *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de Edgar Poe, nu recurge la supranatural decît în ultimele pagini ; dar, pornind de la o îmbarcare clandestină, o revoltă, un seminaufragiu, adică de la evenimente reale, Poe creează o impresie obsedantă de ireal şi de vrajă.

Mările Sudului, navigaţia transformată într-un voiaj de coşmar sau miraculos şi impresia constantă a unui mister ce stă în spatele aventurilor şi decorurilor, iată un fel de vis-tip al romanului poetic, influenţat fără îndoială de *Romanţa bătrînului marinar* de Coleridge.

îmbibat de lirism, extins datorită exotismului sau legendei, „realul" se destramă îngăduind să i se vadă ţesătura sau, în spatele acesteia, o lume bogată şi confuză.

Nu este vorba, întotdeauna, de o lume miraculoasă.

In spatele pînzei pictate a realismului comun, scriitorii care au încercat s-o destrame au zărit monştri sau, mai simplu, propriile lor spaime.

Dar lirismul şi tragedia sînt reaşezate, la Nathaniel Hawthorne şi în romanul „puritan[14], în fundul sufletului omenesc. Ia naştere astfel un alt fel de „irealism[44] mai mult tragic deaît liric, făcut mai curînd din terori morale decît din exaltarea lumii : este proba *negativă* a romanului „liric[44]. Pentru Melville şi pentru Hawthorne, „realul[44], aşa cum îl înţelegem noi, nu există ; el reprezintă lumea răului, a incestului în *Pierre sau ambiguităţile* de Melville, a adulterului în *Litera stacojie* de Hawthorne. Viaţa omenească nu se reduce la o serie de fapte pozitive mai mult sau mai puţin interesante sau mizere, care să slujească zugrăvirii unui caraoter sau unei societăţi ; viaţa omenească este un coşmar în care un suflet stă prins în capcană. în locul descrierii realiste, sentimentul blestemului ; în locul „picturii[44] sociale sau psihologice, o lume halucinantă, deşi reală : o lume care nu poate căpăta un sens pozitiv şi uman, deoarece omul o interpretează în termenii vieţii morale şi vieţii supranaturale, o umple cu noţiunile de greşeală, remuşcare, destin, predestinare.

Şi totuşi, nici un eveniment supranatural în *Litera stacojie,* nici o intervenţie a puterilor nonumane. E creată însă atmosfera — o atmosferă de care, de altfel, Hawthorne voia să se detaşeze —, universul înăbuşitor al societăţii puritane a Americii de la începutul secolului al XlX-lea, o societate în care femeia adulteră, Hester Prynne, e condamnată să poarte o literă stacojie, un „A“ care-i pecetluieşte infamia... O intrigă aproape „poliţistă[44] : complicele ei este, fără ca cineva s-o ştie, chiar pastorul. O temă de răzbunare psihologică : bărbatul lui Hester desfăşoară un joc diabolic aliimentîndu-le celor doi vinovaţi sentimente de remuşcare şi de ruşine, împingîndu-i pînă aproape de nebunie.

Cu o sută de ani mai tîrziu, provenit din aceeaşi societate, Juilien Green are aoelaşi simţ al tragediei surde în care lumea îşi pierde realitatea : „Adrienne nu răspunse. I se părea că în această odaie pe care o cunoştea

atît de bine, se furişa ceva necunoscut. Avea

loc o schimbare indefinisabilă; era o impresie analogă celei pe care o poţi încerca în vis, unde anumite locuri pe care ştii prea bine că nu le-ai văzut niciodată ţi se par familiare (...). Nu aspectul cunoscut al lucrurilor o uluia, ci caracterul lor straniu şi îndepărtat.“[CLXXV] Ca şi la Hawthome, vinovăţia şi misterul fiinţei umane fac ca lumea din juru-i să fie fantomatică, silind-o să trăiască o aventură care *nu mai este* realitatea familiară şi observabilă.

„Culpabilitatea[1-] — inconştientă uneori — guvernează şi modifică această viziune a lumii. Chiar eliberată de orice spaimă religioasă şi de orice obsesie a păcatului, ea scaldă încă, în 1960, romanul *John Perkins* de Henri Thomas : un menaj morbid între două fiinţe hipersensibile care, deşi bîntuite de impulsuri nesăbuite, sfîrşesc la modul cel mai sordid. în acest roman „puritan[11], domină rezonanţa surdă, în fundul sufletului omenesc, a sentimentului *predestinării.* Tragedie antică amestecată cu fatalitate luterană, eroul este *sortit,* iar viaţa nu face altceva decît să-i dezvăluie propria lui damnaţiune. Totul este trăit şi simţit atunci *in interiorul terorii subiective.* Chiar lumea exterioară, în loc de a exista în sine însăşi sau în chip de cadru al unei acţiuni angajate de o *libertate,* se reduce la decorul ireal al unei drame dinainte jucate. Supus în întregime angoasei eroului, romanul refuză „realitatea[11], vibraţia sa devenind asemeni vibraţiei coşmarului, prezenţa sa asemeni halucinaţiei cotidiene.

Fantasmele unui om copleşit de spaime religioase sau morale, dospind „complexe[11] exasperate, joc al pasiunilor inhibate şi devenite maligne, aşa va spune un spirit pozitiv şi raţionalist. într-adevăr, romanul angoasei puritane poate fi explicat printr-un fel de înăbuşire a omului într-o anume societate istorică şi morală ; Hawthorne descindea din judecătorii care au organizat ancheta în procesul vrăjitoarelor din Salem. Şi totuşi,

CLXXV Julien Green: *Adrienne Mesurat,* Pion, 1927, p. 58.

romanul obsesiei tragice şi morale pare o formă mai extinsă a conştiinţei romaneşti. Nu este el apropiat şi de romanul dostoievskian, nu-1 regăsim oare, sub o altă formă, în pasionantele cărţi ale lui Mauriac, ori la Kleist, la Kafka, la Julien Gracq, la Maurice Blanchot ? Adică, în ultimă instanţă, avînd surse religioase şi morale care aparţin tot atît de bine puritanismului, creştinismului ortodox sau nihilismului, catolicismului, neliniştii evreieşti, romantismului german, teozofic şi francmason sau, mai simplu, ateismului ?

Acest „irealism negru“ în care aventura umană se îndepărtează de familiaritatea realului pentru a deveni o tragedie indescifrabilă exprimată de episoade sordide nu este decît romanul în care observaţia superficială a lumii cedează în faţa angoasei povestitorului : o formă — pc lîngă atîtea altele — a *primatului subiectivului* datorită căreia un roman-poem. un roman-cînt, un roman-strigăt încearcă să se impună în interiorul romanului tradiţional consacrat naraţiunii sau inventarului obiectiv. Irealitatea provine din faptul că evenimentele obiective sînt lipsite de sensul lor *obişnuit,* de sensul pe care li-1 împrumuta liniştitorul roman realist, care descrie totul .,în maniera fiecăruia[11]; în loc de a căpăta o valoare pitorească şi exterioară, tot ceea ce se întîmplă este resimţit ca un şoc emotiv sau ca o parolă a destinului în *sufletul* eroului. Totul se iveşte atunci prin ceaţa aceea angoasată pe care o reprezintă o conştiinţă introvertită, asupra propriilor sale probleme morale şi metafizice. Romanul pluteşte într-o pîclă stăruitoare şi uşoară, în care amănuntul insolit devine halucinant, în care ansamblul nu mai este perceput ca ansamblu, nu mai este raţionalizat şi familiarizat. Impresia de viziune fantomatică şi de viziune precisă, amestecate la un loc precum in cărţile lui Dominique Rolin : nimic altceva în *Mlaştinile* decît o familie, tatăl taciturn şi autoritar, mama mută şi suferindă, copiii sălbatici, exasperaţi, izolaţi. Totul este real şi ireal, în acelaşi timp, între domnul şi doamna Tord, fiica lor Ludegarde, ceilalţi copii, nici un eveniment nu este

fantastic, dar

totul are o rezonanţă stranie deoarece autorul *refuză,* pui' şi simplu, o viziune familiară şi obiectivă a lucrurilor, lăsîndu-le acel nimb de irealitate pe care-1 au in străfundurile conştiinţei care visează sau care suferă.

Peste mai bine de douăzeci de ani după *Mlaştinile,* această senzaţie dureroasă şi stranie a existenţei apărea in romanele şi povestirile lui J.-M. G. Le Clezio : *Procesul-verbal* şi *Febra.* Universul romanesc al acestui tînăr autor, descoperit pe neaşteptate în 1964, nu e altul decit lumea hipersensibililor, sortiţi vagabondajului. suferinţei, neînţelegerilor, şi povestind cu fervoare şi graţie mizeriile condiţiei umane, cu detaliile lor proustiene, dar învăluite într-o ceaţă colorată, caracteristică stilului lui Le Clezio. Semnificativă e înrudirea dintre prima carte a lui Dominique Rolin din 1943 şi prima carte a lui Le Clezio din 1964. Ea arată că romanul intim, interior, sincer, în loc să fie, ca altădată, frecventat de confidenţă, este locuit de nelinişte şi de senzaţia de ciudat.

Există ceva ireal în această senzaţie a celui mai apropiat real. Povestirile lui Maurice Blanchot. *Pedeapsa cu moartea, Thomas neştiutul, Prea-lnaltul,* îţi dau senzaţia că priveşti un „negativ" fotografic. Tot ce este de obicei inteligibil devine aci absurd şi viceversa, de unde o viziune nu numai inversată, ci radical schimbată, în măsura în care valorile clarobscurului nu sînt aci interpretabile. Irealism cvasimetafizic unde esenţial este ca realitatea să fie *nefamiliară* pentru a-i dezvălui cititorului nerealitatea fundamentală. Totul este trăit cu luciditate, ca la Kafka, dar totul contribuie la crearea unei impresii de straniu : aceea a omului care pătrunde într-o odaie goală, ca într-o capcană : „aş

putea spune chiar că, deşi eram oarecum dezorientat în această odaie, dezorientarea avea firescul unei vizite oarecare la o persoană oarecare, într-una din miile de odăi în care aş

fi putut intra. Singurul vestigiu de anomalie, faptul că nu exista sau nu vedeam pe nimeni, nu altera au nimic acest firesc. După cît ştiu găseam situaţia perfectă, nu doream să văd uşa deschizîndu-se şi intrind locatarul sau locatara care locuiau aci în mod normal. Ca să fiu sincer, nici nu mă gîndeam că cineva ar putea să locuiască în acea cameră şi nici într-o altă cameră din lume, dacă ar exista cumva, fapt care nici el nu-mi venea în minte. Cred că, în acea clipă, pentru mine lumea era în întregime reprezentată de această încăpere cu pat în mijloc, cu fotoliu şi alte piese. într-adevăr, de unde ar fi putut veni cineva ? Ar fi fost o nebunie să speri că zidurile vor dispărea. De altfel, nu aveam senzaţia de vid.“[1] Romanul refuză aci gustul acela de realitate familiară care era al lui, pentru a ne plasa într-un univers al obsesiei, al ignoranţei, al neliniştii.

Formă nouă a ceea ce a încercat în secolul precedent romanul „fantastic[11], dar cu o logică mai puerilă, în timp ce Maurice Blanchot alege în mod deliberat antilogicul, aşa cum face şi Samuel Beckett, la care naraţiunea neagră şi ilogică capătă un sens aproape simbolic, *Molloy, Malone moare, Cum este* n-au niciodată drept erou, ca şi *Metamorfoza* lui Kafka, decît fiinţe informe, într-o existenţă incoloră şi nedefinită dominată de o imagine pesimistă a condiţiei umane.

Povestirea cedează atunci în întregime locul unei opere lipsite de formă definită, ca la Samuel Beckett, scrisă deseori în versete : nici roman, nici poem, ci o viziune care se complace în a nu fi o viziune a bunului-simţ, o viziune nesigură, angoasată, lirică, deznădăjduită, care nu aparţine nici unui „gen[11] literar, care exprimă doar, într-o dezordine elementară, haosul

metafizic al omului.

ALEGORII METAFIZICE

5JŞi astfel în noroiul negru pe burtă în linie dreaptă puţin mai mult sau mai puţin de două sute trei sute kilometri fie în opt mii de ani dacă nu m-aş fi oprit turul pămîntului adică echivalentul (...) A rămîne mereu în acelaşi loc n-am avut niciodată altă ambiţie cu mica mea greutate inertă în această călduţă mîzgă să-mi sap vizuina şi să nu mai mişc acest vis străvechi care revine îl văd acum că este şi va mai fi mult timp încep să ştiu cît face cît făcea..."

De-a lungul unor monotone versete fără punctuaţie, într-un monolog disperat care se tot roteşte în jurul lui însuşi se aude vocea unui om oare trăieşte în întunecime şi în noroi. încetul cu încetul se va înţelege că de ani îndelungaţi el se tîrăşte pe un teren mocirlos, fără orizont, în întunecime, trăgînd după el un sac străvechi plin cu cutii de conserve şi o cheie pentru a le deschide. Nimic altaeva în viaţa lui decît întîlnirea unui alt om, Pim, care vreme de cîteva luni (sau cîţiva ani) s-a bălăcit în noroi şi el, alături. Căldura şoldului unui ins supus aceleiaşi condiţii a fost de ajuns ca această viaţă larvară să se împartă în trei etape : înainte de Pim, în timpul lui Pim, după Pim. Nici o concluzie : această fiinţă vegetativă înţelege, spre sfîrşit, doar faptul că e numărul 777.777 dintr-un şir de fiinţe tîritoare, ca o procesiune de omizi... Şi mai înţelege că va muri...

„Să-l blestemi pe Dumnezeu nici un sunet să notezi ora în minte şi să aştepţi amiaza miezul nopţii să-l blestemi pe Dumnezeu sau să-1 binecuvîntezi..." Parc^ai citi din Biblie : „/Măruntaiele mele fierb în mine şi n^au odihnă. Mohorît îmi îndrept paşii în afară de lumina soarelui... Am ajuns frate cu şacalii..."[CLXXVI] Fiinţa vermi- formă, lirică, deznădăjduită şi răbdătoare din *Cum este* aminteşte vădit şi foarte îndeaproape pe Iov deasupra maldărului său de gunoi. înţelegem astfel

CLXXVI *Biblia, Cartea lui 'Iov,* XXX, 27—*28,* trad. de Vasile Radu şi Gala Galaction, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1938.

lunga lamentare, acea lume informă în tenebre, unde, singur, un

om se tîrăşte prin mocirlă. Alegorie obsedantă şi monotonă a condiţiei umane, într-un lung poem cu rezonanţă metafizică şi familiară în acelaşi timp. Ca în Iov : versetul e mai sever aci datorită absenţei punctuaţiei. Ca şi în *Cintecele lui Maldoror,* izbucnirea şi forfota imaginilor. Numai că aci este o forfotă posomorită : în timp ce angoasa lui Maldoror era ardoare şi nebunie supraomenească, Beckett evocă o sub-umanitate : un simbol al omului, ales din sub-uman, existenţa redusă la un lung suspin în întuneric, expresie a deznădejdii noastre...

Sub influenţa difuză a lui Kafka, romanul liric şi „irealist" evoluează, cam pe la mijlocul secolului al XX-lea, către o imagine alegorică, voit indescifrabilă. Alegorie care, la Beckett, face apel la sordid, la morbid ; sau, dimpotrivă, la un fel de duritate de gheaţă în *Aerodromul* de Rex Wamer, *Deşertul Tătarilor* de Dino Buzzati, *Heliopolis* de Emst Junger, *Malul Sirtelor* de Julien Gracq.

Ofiţerii şi soldaţii unei garnizoane, aflate la o frontieră pe care inamicul n-o atacă niciodată, prizonieri ai propriei lor aşteptări, trăind într-o situaţie absurdă care multiplică în jurul lor mirajele: aceştia sînt eroii lui Buzzati, atît de apropiaţi de cei ai lui Gracq. Prezenţa locurilor, plictiseala munţilor sau cîmpiilor, acest soi de pălăvrăgeală precisă care este viaţa redusă la o alarmă inutilă, totul reprezintă simbolul limpede al existenţei ,.mobilizaţilor" născut, fără îndoială, în această generaţie a anilor de război sau de prerăzboi ; în acelaşi timp însă, un simbol al omului „mobilizat[11] la frontierele straniului, ale destinului, şi care nu primeşte niciodată vizita straniului^ asaltul destinului, care trebuie să afle în ultimă instanţă straniul în el

însuşi, în propria sa tensiune, în propria sa aşteptare...

Aşa se născu, in posteritatea lui Kafka, un mit colectiv, aproape simultan ’a scriitori de naţiuni atît de diferite. Mit rece, deoarece e întotdeauna întemeiat pe un fel de legiune : aviatorii lui Rex Warner, pădurarii din *Bărnabo omul munţilor* de Buzzati, sentinelele din *Malul Sirtelor.* Imaginea unei societăţi umane fictive, neliniştitoare, se suprapune mitului singurătăţii individuale. Alegoria kafkiană primeşte moştenirea Utopiei.

Dar Utopia şi-a schimbat chipul de la *Noua Atlantidă* de Francis Bacon în 1621, sau de la alegoriile lui Bunyan în *Călătoria pelerinului.* Utopia a fost vreme îndelungată o povestire filozofică : o imagine exterioară, cam rece, a unei societăţi imaginare. Ea slujea fie criticării, prin opoziţie, a societăţii existente, ca în *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, amuzante dar împănate cu tot felul de aluzii contemporane, fie propunerii unui ideal ca în *Călătorie in Icaria* de Cabet. Descripţie amănunţită a unei societăţi fictive care posedă alte calităţi şi alte defecte decît a noastră, în *Erewhon* de Samuel Butler sau în anticipaţiile lui Wells. Simplu joc intelectual în care, după *Republica* lui Platon, romanul este *utilizat drept mijloc* şi nu serveşte decît expunerii teoriilor. Singura plăcere romanescă este cea a depeizării imaginaţiei ; ea ascunde însă „lecţia[14], „morala”, „teza[4]" unei opere fără căldură, pamflet deghizat sau predică romanţată. Mai mult decît episoadele emoţionante, adevărul omenesc sau vîrtejul imaginaţiei, *ideile* elementare sînt cele care alcătuiesc *Cea mai bună dintre lumi* de Aldous Huxley sau *1984* de George Orwell ; anticipări, imagini pur intelectuale ale unei societăţi viitoare.

Puţin îi pasă artei romaneşti că semnificaţia Utopiei s-a răsturnat : din secolul al XVII-lea pînă la începutul secolului al XlX-lea ea a evocat o societate viitoare

ideală; de la Wells la Huxley şi la Orwell ea face din lumea viitoare o lume a terorii sau o lume sterilă... în ambele

cazuri Utopia rămîne un roman cu teză. în afara ideilor — care nu sînt de domeniul romanului, şi care rămîn, de altfel, destul de elementare în măsura în care, ca orice formă artistică, romanul nu este făcut pentru filozofia socială — totul pare încă de la început fabricat din cartonul care va alcătui decorurile filmelor de anticipaţie. Există doar un farmec de „jurnal de călătorie[11] la Swift, spumos şi naiv, in spiritul secolului, al XVIII-lea şi, cîteodată, un anume geniu al manipulării visului ştiinţific la Wells.

La mijlocul secolului al XX-lea abia, Utopia, prea simplistă, se contopeşte cu Alegoria neliniştitoare şi metaforică.

Exemplu tipic de roman alegoric învecinat cu Utopia, *Pe falezele de marmoră* de Ernst Jiinger este o poveste nedefinită, cu ţări imaginare, cu soldaţi-călugări ai spiritului, un fel de cavaleri teutoni ai artei şi filozofiei, în decorul ireal şi sever, precis şi legendar, al unei lumi cavalereşti şi colorate, Ernst Jiinger construieşte visul unei mînăstiri aristocratice şi virile. Eroii săi trăiesc într-un fel de batalioane sacre, al căror scop nu este nici războiul, nici religia, ci arta unei vieţi superioare, între acţiune şi înaltele taine ale spiritului : „Pe lingă alte scopuri, Mauritanii voiau să trateze problemele acestei lumi la modul artistic. Ei pretindeau ca puterea să fie folosită asemeni zeilor, de altfel şcolile lor pregăteau pentru viaţă spirite limpezi, libere şi constant redutabile.[11 CLXXVII]

Alegoria este aci construcţia unei lumi. Gustul pictural al peisajelor este amestecat cu mitologia foarte personală a unui estet rafinat. Se apelează de asemenea la alexandrinism, la Evul Mediu timpuriu, la imaginile ger-

CLXXVII Ernst Jiinger: *Auf den Marmorklippen,* 1939.

manice ale unei Italii înstărite, la simbolurile alchimice sau zoroastrice. înţeleptul mistic poartă numele de Ni-

gromontanus, amicul cel drag, Fortunio sau fratele Otto, iar crudul mînuitor al popoarelor e Marele Pădurar. Ţările imaginare se numesc Marina, Alta-Plana, Castelele, Hesperidele. Şi, la fel ca *Pe falezele de marmoră, Helio- polis* este aventura simbolică trăită lent de către un fel de cavaler-călugăr al spiritului. Vis trufaş, născut din amestecul dintre orgoliu şi idealismul filozofic, vis al „societăţii secrete[11], al ordinii misterioase şi mistice, din care Raymond Abellio oferă o imagine mai puţin estetizantă şi mai violentă în *Fericiţi cei paşnici* sau în *Ochii lui Ezechiel sînt deschişi.*

Misterul romanesc nu mai rezidă doar în depeizarea într-o ţară imaginară, ci, ceea ce e esenţial, în sugerarea unui *sens ezoteric al vieţii.* în secreta lor confrerie, ca- valerii-poeţi ai lui Jiinger cultivă o alchimie a contemplaţiei şi a acţiunii, ca nişte suprarealişti aristocraţi : „Ne place de asemenea să creăm imagini pe care le numim modele. Erau trei sau patru fraze scrise pe o mică foaie într-un metru scurt. Trebuia să găseşti în fiecare din ele un fragment al mozaicului lumii, aşa cum se montează nestematele într-un metal.[11 1]

Alegoria şi Utopia renunţă astfel la simbolismul lor naiv pentru a deveni o căutare secretă a unei înţelep-ciuni eroice, a unui estetism, a unei arte a vieţii, căci finalitatea eroilor spartani ai lui Jiinger rămîne cea a unor diletanţi : „Fiecare lucru încîntător este un dar al hazardului, cele mai bune lucruri din viaţă sînt gra-tuite.[11 2]

Arta romanescă este în acest caz arta meditaţiei aristocratice : sub aparenţa unei poveşti mistice şi severe, rezervate, semeţe, se sugerează un fel de valoare ezoterică a actelor şi evenimentelor. Astfel, într-o artă, în acelaşi timp cerebrală şi senzuală, într-un alexandrinism tragic, se exprimă visul germanic al idealismului filozofic, al unei vieţi „esenţiale[11] care ar putea fi realizat printr-o

Ibid., p. 37.
Ibid., p. 31

dublă asceză, a acţiunii şi a contemplării estetice. Un vis limitat deseori la o mică societate ce dispreţuieşte oamenii, vis aristocratic, exprimat uneori în termeni mai largi. în *Jocul perlelor de sticlă* de Hermann Hesse este pusă în joc întreaga societate : o lume imaginară, un univers utopic în care viaţa socială ca şi cea individuală se dezvoltă urmînd o artă platoniciană sau pitagoreică, matematică şi muzicală în acelaşi timp. Raportul misterios între Esenţe şi lumea existenţei, intre Idei şi aparenţa vieţii, foloseşte la fel de bine simbolul, alegoria, utopia în *Oraşul de dincolo de fluviu* de Hermann Kasack sau, în Franţa, în romanele irealiste şi violente, ceaţă iradiată de lumină, ale lui Marcel Schneider. Cele *două oglinzi, Prima insulă* sînt în acelaşi timp legende şi confesiuni nervaliene. Eroul romanesc se mişcă într-o lume strălucitoare şi plină de nelinişte care este traducerea alegorică a viselor şi a pasiunilor sale.

Aci, în acest roman irealist al secolului al XX-lea, utopia încetează a mai fi tratată pentru ea însăşi sub o formă didactică întrucîtva simplistă ; ea este utilizată drept pretext de meditaţie, de visare, de evocare a Esenţelor care se ascund în spatele lucrurilor. Ea îşi găseşte farmecul în depeizare, iar decorul pitoresc, psihologic şi moral din *Utopia* de Ştefan Andres se întemeiază pe mitul mediteranean : aşa precum Jiinger exprima o înţelepciune ezoterică prin imaginea „cavalerilor teutoni ai artei de a trăi“. Ştefan Andres creează o alchimie a artei de a trăi pornind de la sensul concret al existenţei, leneş, pasionat, uneori ascetic, al popoarelor mediteraneene. Nu este oare aci, în ciuda tonului mai realist, mitul moral al lui Nikos Kazantzakis, absenţa utopiei din *Hristos răstignit a doua oară* sau din *Alexis Zorba ?*

Iri toate cazurile, depeizarea utopică serveşte

pentru a crea cititorului impresia că viaţa poate avea un sens secret şi că un anume univers imaginar, ori mai mult sau mai puţin real, posedă acest secret. Se impune astfel, de cele mai multe ori, tema societăţii secrete, ca la Ernst Kreuder în *Cei de negăsit,* la Jiinger, la Abellio şi, altădată, la Wells, in visul simplist al unei societăţi dominate

de tehnocraţi invizibili. Dar Wells nu studia decît un mecanism social simplificat; romanul simbolic-alegoric năzuieşte, în plus, ca, folosind fabula, să facă sensibil misterul ce leagă viaţa aparentă de viaţa profundă, anecdoticul de esenţial.

Hermann Hesse, Ernst Jiinger, Marcel Schneider oferă *în acelaşi timp o* povestire adevărată şi sensul ei simbolic. Arta romanului nu constă nici în a descrie, nici în a imagina ; ci in a crea o fabulă densă şi opacă în care se manifestă ou egal relief rezistenţa şi contingenţa realităţii, precum şi febra elementară şi posesiunea elevată a spiritului care vrea să-i dea un sens. Este un „roman simbolic[11] în întreaga accepţiune a termenului. Deoarece se instalează în intervalul care există între realitatea comună şi realitatea esenţială, între existenţă şi esenţă, între lumea trăită şi lumea ideală a spiritului. Simbolul, constant şi voluntar, este aci trăsătura de unire între universul ideilor şi universul aparenţelor. Romanul nu este nici viaţă, nici ideal, ci raportul dintre ele cizelat fără încetare : „Două sînt calităţile care alcătuiesc romanul, aşa cum o stofă este ţesută din două fire : una rezidă în autor şi în libertatea lui, iar cealaltă în lume şi în necesitatea ei. Celei dintâi îi dau numele de *principiu al autarhiei* în timp ce numele ultimei ar fi *principiu al universalităţii.* Din acest punct de vedere, cosmosul este romanul lui Dumnezeu. Rezultatul acestei interpretări este că, în cel mai bun caz, romanul nu poate deveni decît simbol, deoarece nici autarhia, adică libertatea perfectă, nici înţelegerea universului în totalitatea sa nu-i sînt date autorului. Dar fiecare din marile romane păstrează un reflex din amîndouă, aceasta constituind bucuria

imanentă a lecturii. Leotorul este în acelaşi timp în lume şi în afara lumii." [1]

Emst Jiinger: *Heliopolis.*

ROMANUL MISTIC

Romanul de curte : Perceval, Ciclul Graalului — *Gerard de Nerval şi investigarea mistică. — Romantismul german şi „starea de legendă". — Alain-Foumier şi Andre Dhotel. — Magia destinului. — Seducţiile „miraculosului" mistic.*

Dincolo de alegoria savantă şi poetică alimentată de un vis de înţelepciune sau de ştiinţe ezoterice, dincolo de romanul ,,i[rea]Iist"' fascinat de sensul secund al lucrurilor, dincolo de tentaţia simbolurilor şi a misterului, se perpetua nostalgia *romanului mistic,* această descoperire a secolului al XlII-lea.

Degradat încă din Evul Mediu în roman cavaleresc, apoi în roman romanesc, ignorat în mod deliberat de raţionalismul clasicilor, redus de postclasicim la poveşti cu zîne, romanul mistic va fi redescoperit de romantismul german şi, în Franţa, trăit de Nerval. Dăruit apoi poeţilor — există un roman „mistic[44] al lui Rimbaud sau al celui Neiubit — el supravieţuieşte în taină în secolul al XX-lea la Alain-Fournier sau la Andre Dhotel. La limita romanului, deoarece romanul vrea realitatea în timp ce romanul mistic trăieşte într-o lume nefantastică, dar colorată de supranatural.

Tema sa este aceea a „căutării[11]. Omul nu trăieşte aci decît pentru a *căuta* în real ceea oe este sublimare şi transfigurare a realului, *revelaţia* care se ascunde în el. Cel dintîi dintre aceşti „căutători[41] — paladini ai Evului Mediu, „vizionari[44] ai epocii modeme — se numea Perceval (Parsifal).

Un roman cavaleresc neterminat de Chretien de Troyes dă naştere ciclului mistic al Graalului. Generate de inspiraţii exotice diverse, venite poate de la barzii

celţi sau influenţate de un sens oriental al visului şi al simbolului, romanele Graalului oferă o lume de luminozitate, de profunzime şi de mister subiacent, nu prea diferită de cea pe care le-o cerem astăzi lui Julien Gracq sau lui Andre Dhotel. Bogăţia lor este făcută pentru a surprinde ; pătrunzi într-o povestire, dar ca pe o potecă într-o pădure. Povestirea sa divide iute, se ascunde sub arbori, ivindu-se apoi într-un luminiş. Luminii proiectate de aventură îi urmează cea a visului şi a vrajei, fără ca fantezia să devină gratuită şi să capete un sens definit care să o epuizeze. Un vis prea real şi o aventură neîncetat reînnoită, căutarea unei semnificaţii deseori întrevăzute, apoi pierdute sau regăsite, iată *Căutarea Graalului.*

Faptul că un tînăr, Peroeval, este ispitit de drumeţie, de falsele zări ale pădurii şi ale văilor, că el foloseşte şiretenia faţă de mama sa pentru a o părăsi, iată o mică dramă, de sute de ori tratată în alte moduri sau în alte lumi, plasată aci într-un univers simplu şi dens. Nu lipseşte nici gustul drumurilor lungi, imaginea „cavalerului[14] care joacă în secolul al XlII-lea rolul pe care îl vor juca în secolul al XX-lea imaginile exploratorului şi aviatorului. Dar romanul marii plecări a adolescentului este repede urmat de un altul, al cărui caracter straniu şi fascinant evocă lesne autori mai moderni. Pînă şi în stil şi în imaginaţia aproape incongruentă : pe malul unui rîu, Perceval întîlneşte un rege care prinde peşte. Ciudată viziune a unui rege, prea puţin academică, apropiată, chipurile, de acea ironie impusă de feeria modernă. Graţie acestui rege, Perceval este introdus seara într-un castel unde, bine primit, asistă la scene ciudate. Un şir de oameni, în tăcere, traversează solemni şi întristaţi parcă odaia în oare se aflǎ o lance şi o vază. Procesiunea dispare pe uşă, fără ca Perceval să îndrăznească a cere cea mai mică explicaţie.

A doua zi, după ce a părăsit castelul în care a fost găzduit, ajuns în plină oîmpie, tînărul se întreabă dacă

n-a fost cam stîngaci şi sfios ; ceea ce a văzut il intrigă,

simte nevoia de logică, de claritate, vrea să se întoarcă pentru a afla. Se întoarce : castelul nicăieri. Şi în ciuda tuturor eforturilor, precum Augustin Meaulnes în căutarea „locului[11] unde a petrecut de asemenea o noapte fără să-i înţeleagă sensul, Perceval nu va regăsi niciodată castelul.

In secolul al XlII-lea în jurul acestui mister fortuit se organizează o imensă epopee : *Perceval-ul* neterminat al lui Chretien de Troyes, pregătit de legenda anturiană a imitatorilor lui Geoffroy de Monmouth, de *Lancelot* al lui Chretien de Troyes însuşi, continuat de *Lancelot in proză* şi de o întreagă serie de romane de valoare inegală, care se suprapun şi se completează. Creştinizată, vulgarizată uneori, încărcată de episoade de magie sau de vrajă, ori chiar de secvenţe „romaneşti[11], tema se impune : „căutarea[11] —, adică aventura mistică în care eroul porneşte în căutarea sensului ascuns al vieţii : impresia unui destin pecetluit, a unei găsiri, a unei enigme mistice, a cărei semnificaţie şi revelaţie trebuie descoperită sau, mai degrabă, cucerită.

Ciclul Graalului rămîne dificil de citit. Nu numai stilul a suferit schimbări din secolul al XlII-lea, ci şi sensibilitatea, turnura frazei şi, mai ales, optica povestirii. Totul este juxtapus, fără acea „legătură[11] oare constituie o conştiinţă şi cu care este obişnuit lectorul modern. Transcripţiile în franceza modernă rămîn prea apropiate de text; ar fi interesant să citim *Graalul* rescris liber de vreun contemporan ca Dhotel. N-ar fi nici un sacrilegiu : Joseph Bedier a compus cu pricepere *Tristan şi Isolda,* din cîteva texte medievale adaptate, abil culese, în întregime regîndite.

*
* *

Continuatorii — în proză — ai Graalului din secolul al XlV-lea au făcut din el ceva anost, transformindu-1 în

roman de aventuri şi în roman-foileton. Dar schema

romanescă subzistă pe ascuns şi se iveşte din nou la romantici : o aventură ciudată, personală, aproape onirică sau, de cele mai rnulite ori, fără vreo intervenţie vizibilă a supranaturalului, omul este invitat în taină să caute în viaţa-i proprie un ansamblu de „semne“ şi de întîlniri care au o valoare simbolică şi mistică. Astfel Nerval, în *Sylvie,* descoperă încetul cu încetul că întreaga lui viaţă a fost comandată de acea zi din copilărie cînd, într-un parc, în apropierea unui castel de cărămidă cu colţuri de piatră, aflîndu-se intr-un cerc de copii nimeri in faţa unei tinere fete, Adrienne, pe care legea dansului o silea să-1 sărute pe frunte.

Acest „moment privilegiat[14] — asemănător cu noaptea privilegiată pe care Perceval a trăit-o în castelul Graalu- lui — este clipa unei revelaţii. Gerard este atunci marcat cu semnul visului, el ştie că viaţa înseamnă să *regăseşti* ceva ce ai pierdut şi pe oare cu greu îl poţi bănui. în interiorul existenţei trăite pe plan realist, se înscrie în filigran o enigmă care este cea a destinului nostru mistic. A fost de ajuns o primă întîlnire magică pentru a se declanşa „o serie fericită sau fatală de care depinde întregul viitor[44]. [CLXXVIII] întreaga existenţă este „fermecată[4'] şi vrăjită de un joc simbolic care se desfăşoară pe nevăzute, în spatele existenţei. Mistic consacrat de „sărutul reginei[44], Gerard din *Sylvie* îşi vede destinul legat de necunoscuta a cărei întîlnire i-a deschis porţile extazului ; prea puţin importă dacă această tînără a devenit, pe planul existenţei banale, o călugăriţă, prea puţin contează faptul că într-o stare de seminebunie, Gerard crede că a regăsit-o, reîncarnată sau dedublată într-o actriţă de care este îndrăgostit. Actriţa nu este zîna, călugăriţa nu-i regina, iar Gerard delirează ; dar esenţialul este *chemarea* care l-a marcat, *căutarea* care a urmat. Eroul din *Sylvie* nu caută o

CLXXVIII Gerard de Nerval: *Oeuvres,* Gallimand, voi. I, p. 404.

femeie, ci sensul profund şi intim al vieţii sale pe care a crezut că-1 zăreşte odinioară pe peluza castelului lui Henric al IV-lea... Potrivit tradiţiei

cavalereşti, mistică ea însăşi, acest sens ascuns al vieţii personale capătă chipul unei imagini feminine, îmbracă în roman forma unei iubiri inaccesibile — dar nu-i alt-ceva decît simbol, iar febra şi prospeţimea romanului rezidă în elanul mistic ca atare.

Un vis ascuns în viaţă, graţie unui chip de femeie, simbolizează sensul misterios al destinului personal. Eroul este omul care trece prin încercări simbolice, potrivit tradiţiei inventate de Graal : femei inaccesibile sau castele inaccesibile. „Castele din cărţi de joc, castele din Boemia, castele în Spania, iată primele halte la care trebuie să se oprească orice poet. Ca faimosul rege a cărui poveste ne-a spus-o Charles Nodier, posedăm cel puţin şapte asemenea castele în răstimpul vieţii noastre rătăcitoare — şi prea puţini dintre noi ajung la acel faimos castel din cărămizi şi piatră, visat în tinereţe — din care vreo frumoasă cu plete lungi ne zîmbeşte îndrăgostită de la singura fereastră deschisă...[111]

Viaţa capătă atunci o culoare de legendă, ea devine enigmă şi itinerar pe un plan intim şi simbolic, fără a evada totuşi şi fără a se risipi în întregime în feerie. Nimic mai real — delicat şi poetic totuşi — decît deco-rurile din *Sylvie,* regiunea Valois, bătrînii codri, mica Sylvie, fermecătoare dar foarte telurică şi graţie căreia visul nu se „desprinde[11] niciodată de realitate. *Trilby* şi mai ales admirabila *Zînă a firimiturilor,* la Nodier, păs-trează şi ele alura unei povestiri veridice şi vioaie. Feeria pătrunde aci pe nesimţite, cu mai puţină putere de convingere decît la Nerval, totuşi : un simplu dulgher îşi consacră viaţa unei fiinţe care este în acelaşi timp o femeie bătrînă şi neinteresantă şi frumoasa şi mistica

Belkiss... CLXXIX CLXXX

ROMANTISMUL GERMAN

La fel, în *Urciorul de aur* de E. T. A. Hoffmann, studentul Anselm este un personaj realist, perfect situat într-un orăşel burghez, îndrăgostit de fata „domnului subdirector Paulmann“. Omul care îl introduce în universul simbolic nu este la început decît un funcţionar, arhivarul Lindhorst; şi totuşi, sub lumea reală se lasă simţită la anumite momente lumea mistică, acea lume în care arhivarul este încarnarea unuia din spiritele creaţiei, amantul Florii de Crin, tatăl acelei Serpentina care-1 atrage pe AnsetLm în afara vieţii reale.

Realism grotesc al existenţei comune şi magie a universului simbolic sau mistic (Veronica şi Serpentina în *Urciorul de aur)* se amestecă şi se ciocnesc în opera lui Hoffmann ; *Prinţesa Brambilla* oferă, intr-o atmosferă de carnaval, acelaşi contrast şi acelaşi amestec ca şi *Quintus Fixlein, Hesperus* sau *Jubileul* de Jean-Paul Richter. Ceea ce rămînea patetic şi „topit" la Nerval devine ironic, agresiv şi muşcător la romanticii germani.

Profund şi frămîntat în acelaşi timp, violent poetic, dens, inextricabil, Arnim, care, mai mult decît a scris, a trăit un „roman mistic[11] cu Bettina, exprimă lupta dintre inconştient, vis şi real în *Isabela din Egipt,* cu o mare risipă de vrăjitorii şi rădăcini de mandragora. Dar acest „fantastic[11], pentru noi destul de arbitrar astăzi, deşi rămîne puternic, nu predomină întotdeauna. Romantismul germanic se extinde apoi asupra epopeii mistice cam lente a lui Brentano, *Romanţele şiragului de mătănii;* este înnebunit de sensibilitate şi senzualitate mistică în *Lucinda* lui Schlegel, se transformă în roman „de ucenicie[11] cu o pură şi lentă poezie în *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, cu visul „florii albastre[11] ; îşi păstrează aspectele pitoreşti, savoarea de legendă în *Ondine* de La Motte Fouque, în *Peter Schlemihl* (omul

CLXXIX G6rard de Nerval: *Petits châteaux de Boheme. Oeuvres,*
CLXXXGallimard, voi. I, p. 95.

care şi-a pierdut umbra) de Chamisso ; ori îi prilejuieşte lui Holderlin disertaţia spiritualistă şi helenizantă din *Hyperion.*

Romantismul german este o lume pe care trebuie, eventual, s-o iubeşti în sine. El nu este cunoscut în Franţa decît sub acest aspect pur şi simplu „fantastic[11]

pe care a vrut să-1 extragă — chiar din epoca romantică — din *Povestirile lui Hoffmann;* sau datorită gustului său pentru legendă ori poveste fantastică. în ciuda stilului său ironic sau mieros, în ciuda invenţiei bufe sau colţuroase, el constituie totuşi mai mult decît un simplu joc al imaginaţiei, forma pre-modernă a romanului mistic. Eroul este aci omul care ghiceşte, în spatele vieţii, un sens ascuns al acesteia... Fiecare om reîncepe lumea şi istoria ei, pe care fiecare om, de asemenea, o isprăveşte. Iar povestirea romanescă devine atunci un văl în spatele căruia este lăsat să freamăte un mister. în *Sylvie* sau în *Urciorul de aur* reapare tema lui Perceval, omul care a văzut pentru o clipă un secret şi a cărui viaţă întreagă va fi o „căutare", deoarece vrea să regăsească „starea d< miracol romantic[11], să atingă „revivificarea stării de legendă, renaşterea prin amintiri şi presimţire a regatului originar dispărut[11]. [1]



* *

Universul modest şi miraculos al tînărului căruia o imagine, o aventură, i-au descoperit sensul magic al vieţii, este cel din *Cărarea pierdută,* acel roman al lui Alain-Fournier, cam dispreţuit astăzi pentru că a fost iubit prea tare. Mitul romanului mistic capătă aci forma sa cea mai discretă înitr-o Sologne de odinioară ; misterul *Cărării pierdute* ar fi cu neputinţă in epoca bicicletei...

Ca şi Perceval, Augustin Meaulnes scapă într-o bună zi de educatorii săi prudenţi, cutreieră lumea, are o „revelaţie[11] : noaptea uimitoare, cînd din toate părţile, într-un „loc[11], sosesc copii pentru a asista la o

sărbătoare de copii, care era totodată o căsătorie între copii. Castel abia întrezărit, rătăcit, logodnă mistică, magia unei sărbători asemănătoare procesiunii Graalului, lungă amin-

tire întreţinută de acest mic elev de şcoală primară care a încetat de curînd să poarte pantaloni scurţi. Totul e aproape artificial în punctul de plecare al acestei legende moderne, care, sub aspectul veridicului, n-ar putea trece hotarul anului 1900. Dar esenţialul nu-i aci, el stă în nostalgia pe caire MeauLnes o nutreşte la amintirea escapadei sale, stă în acea impresie atît de puternic şi dulce comunicată cititorului a unei *fuziuni* ce se impune între î.ntîlnirea magică şi „cavalerul[11] care caută s-o reînvie. Este întreaga vrajă a romanului mistic discret ; aşa cum *V.* va reînnoi, treizeci de ani mai tîrziu, Andre Dhotel.

La Dhotel de asemenea, fie că este vorba de *Nicăieri,* de *Străzi în zori,* de *Bernard cel trindav,* de *Nepotul lui Parencloud,* într-o provincie monotonă şi umedă, un tînăr şters şi hotărît, cu un spirit precis, dar visător totodată, are într-o bună zi, în cursul unei întîlniri, revelaţia vieţii sale, sensul destinului său. întîlnire scurtă şi stîngace. unde esenţialul, potrivit tradiţiei simbolice a romanului mistic este, ca la Nerval, ca la Hoffmann sau Novalis, ca la Alain-Fournier, o imagine feminină... începe atunci o lungă şi lentă aventură, plină de erori, în care eroul, trecînd prin tot felul de încercări, în cadrul unei vieţi de provincie, înăbuşitoare, complexă, secretă, îşi urmează ..căutarea". Tînăra fată zărită pentru o clipă este — precum Yvonne de Galais din *Cărarea pierdută* — e aproape eu neputinţă de atins, de recunoscut, de regăsit; angajată ea însăşi într-o aventură personală, familială, în care „cavalerul[11] pătrunde cu greu : un unchi sau un frate — precum Franz de Galais — ajuns el însuşi în lumea celor dinafara legii, o atrage acolo pe fată. Iar Pereevalul secolului al XX-lea trebuie să

regăsească, tre- eind prin mari dificultăţi, tînăra fată zărită pentru c clipă în această lume ezoterică a oamenilor de la marginea societăţii : ţiganii lui Franz de Galais.

Chiar dacă cel dintîi este pe nedrept lăsat în seama lecturii tinerelor fete, chiar dacă ultimul a rescris mereu acelaşi roman pe care publicul nu era în stare a-1 recunoaşte, admira şi consacra, este limpede că Alain-Fournier şi Andre Dhotel au atins, pentru secolul nostru,

perfecţiunea discretă şi patetică a acestui roman mistic care, vreme de şapte secole — adică de la originea romanului modern european — a exprimat, la limita romanului realist sau psihologic, intenţia spiritualistă originară a imaginaţiei occidentale.

La modul cel mai tainic — considerat de intelectuali ca şi de masa cititorilor o simplă „fantezie poetică" — romanul mistic exprimă discret magia destinului. în 1927, în Rusia sovietică, Alexandr Grin publica *Cea care aleargă pe valuri:* încă o dată, epopeea mistică şi vrăjitorească a unui om care aleargă după o imagine, dar de data aceasta în cadrul unui roman melviillian al mărilor necunoscute, un pic de magie, cîteva referiri la legende nu alterează admirabilul cînt al vieţii şi al misterului, jocul aventurii şi al miturilor. Tot aşa, la sfîrşituJ secolului al XlX-lea, un danez destul de grotesc de altfel, prin teoriile sale istorice, Jensen, scria o poveste minunată a vieţii simbolice şi mistice, *Gradiva*; Sigmund Freud s-a făcut de rîs psihanalizînd-o.

Rareori — în afara cîtorva romantici germani — un „fantastic" vulgar se amestecă cu romanul pe care Chretien de Troyes, Nerval, Alain-Fournier, Andre Dhotel l-au scris, fiecare în epoca lui, cu discreţia cuvenită. Incercînd să sugereze, cu o stranie dulceaţă, că viaţa omului are un sens ascuns, că dincolo de ţesătura banală a existenţei se vede cum transpare uneori sensul ei simbolic, romanul mistic foloseşte miturile. Mituri foarte simple, întotdeauna : castelul sau „locul[11] pierdut, imaginea feminină zărită pentru o clipă, de neşters şi plină de mister, aventura şi rătăcirea,

„momentele privilegiate", viaţa omenească percepută în acelaşi timp ca o succesiune de evenimente reale şi ca descifrare a unui labirint... Farmecul acestui roman subjugă ; şi chiar romanul cel mai realist, mai documentar, mai psihologic, mai banal, orice roman în definitiv, conţine, în mod obscur — fie şi foarte diluat — acest farmec.

MIRACULOS ŞI FANTASTIC:
DE LA FEERIE LA „FICŢIUNEA ŞTIINŢIFICĂ-

Diminuarea miraculosului. — Feeria şi fabula. — Frenezia fantasticului: de . la Edgar Poe la Barbey d'Aurevilly. — Imaginaţia exasperată. — Fantasticul englez. H. G. Wells şi ficţiunea ştiinţifică. — Clasicii americani ai genului. — Un miraculos latent: imaginaţia nedomesticită.

Prin romanul mistic sau simbolic, alimentat de legendă sau de lirism, miraculosul adaugă un prinos de- „vrajă“ realului. într-o lume oare are un sens ascuns, eroul este un rătăcitor. El descoperă, descifrează ori cercetează îndelung. Această căutare implicînd prin ea însăşi o poezie surdă devine de fapt mai importantă decît scopul ei. Valoarea mistică a Graalului stă in' imposibilitatea atingerii lui, magia atenuîndu-se atunci cînd eroul ajunge pînă la el pentru a nu găsi însă decît o luminiţă şi o predică...

Imaginea Graalului, a multiplilor Graali, e una din vrăjile romaneşti. în fiecare roman există un Graal ce trebuie descoperit, căci fiecare roman presupune un mister, o căutare, o aventură, o semnificaţie, la început ascunsă. Şi, astfel, orice roman e, într-un sens, „miraculos“. Miraculos diminuat, miraculos de ordin social sau psihologic, uneori pur şi simplu poliţist... în romanul mistic, miraculosul constituia sensul *ezoteric* al existenţei ; visele şi nebunia lui Nerval (după oum existase şi o nebunie a lui Roland) arată că viaţa lui a avut un alt sens decît cel aparent. Romanul liric înseamnă şi el o îmbogăţire a aparenţelor ; Giono nu evocă, în *Fie ca bucuria să-mi dăinuie,* numai bogăţia senzuală a pămînturilor sărace şi a sufletelor simple, el îl evocă pe Pan, evocă Des-

ţinui; tot aşa, Melville nu vorbeşte numai despre mările Sudului, ci şi despre vocaţie, despre fatalitate...

Dar, în pofida misticismului sau a lirismului — ori, poate, tocmai datorită lor, datorită convingerii şi credinţei oferite de ele — realitatea şi suprarealitatea (uneori supranaturalul) se contopesc. Nimic mai realist decît *Per- ceval* sau *Sylvie.* Intre existenţa trăită pe planul prozaic şi sensul ezoteric pe care-1 poate căpăta ea, nu există nici o „separaţie[11], nici un hiatus, nici o opoziţie.

Dimpotrivă, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, atunci cînd un exces de raţionalism sărăceşte sensul vieţii şi al aventurii, feeria şi *fantasticul* încep să separe credibilitatea cotidiană de credibilitatea excepţională, bunul-simţ de entuziasm sau de credinţă ; suprarealitatea ori supranaturalul sînt prezentate oa un fel de primejdie de a cădea în păcat, ca un fel de spaimă. Se obţine astfel un *efect* sigur, renunţîndu-se însă la *naturaleţea* cu care imaginaţia poate accepta că acelaşi fapt are o dublă valoare, o dublă semnificaţie. în timp ce romanul mistic sau liric introduce cu inocenţă neverosimilul în banal, romanul „fantastic[11] îl tratează ca şi cum ar fi cu neputinţă să-i dăm crezare.

A'

într-o epocă sceptică, miraculosul îşi pierde savoarea, transformîndu-se în *feerie.* în O *mie şi una de nopţi,* traduse de Galland între 1704 şi 1711, în afara unui erotism exotic, nu căutam decît o lume imaginară de care zîmbeam fermecaţi. *Poveştile* lui Perrault satisfac şi ele această nevoie de *fabulă* a unui secol ce amestecă duioşia cu răceala : un neverosimil intenţionat, afectat, agresiv, o feerie micşorată, liliputană, o gentileţe aparentă ascunzînd o oarecare cruzime şi, parcă, un oarecare sadism. Ceva care aduce cu un bunic viclean ce se joacă cu nepoţica, făcînd pe

prostul, dar neîncetînd a fi subtil. Nu e una dintre cele mai neînsemnate nerozii ale secolului al XlX-lea aceea de a fi hrănit sufletul infantil

FEERIA ŞI FABULA

cu povestea abilă şi fals naivă inventată de secolul al XVIII-lea. *Poveştile* doamnei d'Aulnoy erau, cu siguranţă, mai inofensive, cu feeria lor drăgălaşă şi nu lipsită de vivacitate. *Pinocchio* de Collodi, scris, într-o perioadă mult mai apropiată de noi, pentru copii, plin de sentimentalism şi de umor italienesc, nu e lipsit pe alocuri de cruzime.

Dar, adesea, feeria este alterată de un zîmbet în faţa ei însăşi. Nu din dragoste pentru copii foloseşte ea formula basmului ; o face pentru a se autocaricaturiza, din- tr-un soi de „complex[41] sau de precauţie : atras de fantastic, de poetic, de mistic, autorul rîde de el însuşi şi se scuză în propriii lui ochi şi în ai cititorului, prin folosirea ficţiunii infantile.

Numai la anglo-saxoni jocul îşi pierde din violenţă, deoarece, abandonînd temele crude şi îndrăzneţe ale pseudoinfantilismului emotiv (căpcăunul, lupul, zîna cea rea, cu toţii *mîncători* de fetiţe — fapt foarte semnificativ...), el rămîne pe un plan pur intelectual, plasîndu-şi speculaţiile pe planul logic, nu pe cel afectiv. *Peter Pan* de James Barrie şi, mai ales, admirabila *Alice în ţara minunilor* de Lewis Carroll speculează *nonsensul:* Alice se îneacă în propriile-i lacrimi, nu înţelege nimic din conversaţiile suprarealiste ale invitaţilor ia ceai, măsoară cînd şase metri, cînd şase centimetri, dar, între ea şi iepurele alb, între ea şi Regele cărţilor de joc nu există nici cel mai mic raport afectiv traumatizant sau ambiguu, cum e acela dintre lup şi fetiţă. *Feeria nonsensului* se situează în planul cerebral, în planul cunoaşterii, nu în planul emotiv.

Departe de a reîmprospăta sentimentul profund al existenţei prin introducerea în banalitatea realului a unei iluminări transfiguratoare, feeria rămîne un divertisment *la limita* realului. Exceptîndu-i pe romanticii

germani, feeria nu vede în ea însăşi decît un joc, un joc în care povestitorului i se pare că arta lui e mai însemnată decît povestea, doar Nodier lăsîndu-se întrucîtva convins de fabulele lui. Numai Cazotte, fermecător

fără a fi ironic şi uşuratic, nelinişteşte în *Diavolul îndrăgostit ;* ne trebuie mult timp pentru a ghici, pentru a accepta că adorabilul paj oare se împrietenise cu Don Al varo, care devine apoi blonda, strania şi umila Fiammetta, ar fi o încarnare a diavolului... Agilitate şi sentiment al straniului se amestecă în mod admirabil la acest precursor al fantasticului.

Dar, începînd de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, *fantasticul* s-a impus ca atare. Formă degradată a miraculosului mistic, el devine un gen precis în Anglia atunci cînd se întemeiază pe o *impresie de teroare,* indiferent dacă acestei terori i se va da sau nu o explicaţie naturală. Castele cu stafii, fiori nocturni, un întreg arsenal de groază căzut repede în desuetudine — iată invenţia Annei Radoliffe ; *Castelul Otrante* de Horace Walpole utilizase deja unele din aceste procedee. Teroare artificială de altfel, căci misterul se şi transformă în mistifi- caţie. Lewis creează o nelinişte mai intensă în *Călugărul,* prin personalitatea brutală, senzuală şi misterioasă a eroului său care vesteşte *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Şi la Gautier, şi la Bulwer Lytton, şi în opera de tinereţe a lui Nerval, precum şi la toţi romanticii germani, vom găsi nenumărate poveşti romantic-fantas- tice.

Autorul se străduieşte întrucîtva să admită *posibilitatea* unei intervenţii supranaturale, de obicei aceea a forţelor demonice ori răufăcătoare. *Mina tăiată* a lui Nerval, după care se va face, în 1943, un film, este istoria unei mîini magice tăiate de un călău, mînă învestită cu însuşiri felurite şi care poate fi grefată pe braţul

oricui doreşte să aibă respectivele însuşiri.

Totul se petrece aci în domeniul *legendei bizare,* pe care o luăm ca atare, dar cu un oarecare recul, cu o oarecare detaşare; arta supremă, fiorul suprem constă în faptul că, timp de o fracţiune de secundă, credem în

acea legendă, sau, cel puţin, timp de o fracţiune de secundă, ne lăsăm pradă obsesiei evenimentelor ce ne sînt prezentate cu abilitate. Pe de altă parte, autori vizionari, cum sînt Hawthcrne şi Edgar Poe, excelează uneori în crearea acestei impresii înşelătoare. Trebuie să remarcăm că în *Cărăbuşul de aur,* Poe nu urmăreşte decît această impresie, pentru ca la sfîrşit să se amuze distru- gînd-o. Tot ce păruse magie şi mister se explică naţional. Misterul subzistă, căpătând un sens simbolic şi moral în *Zăbranicul pastorului* sau în *Mantoul lui Lady Eleo- nore* de Hawthorne. Celebra carte a lui Stevenson, *Straniul caz al doctorului Jekyll,* captivantă prin fabula conţinută şi prin valoarea ei „exemplară[11], se întemeiază pe un fantastic destul de banal : dedublarea unui om în fiinţă spirituală — Jekyll, şi în brută — Hyde, nu o admitem decît în chip de postulat al unei poveşti morale.

Mai halucinant va fi fantasticul parapsihologic, unde straniul este rezultatul dereglării spiritului uman, stăpânit de propriile lui spaime, ca tragica aventură a nebuniei din nuvelele lui Maupassant *(Le Horla),* sau halucinaţiile de care Sheridan Le Fanu se eliberează expri- mîndu-le. Nimic supranatural sau fantastic nu există nici la Barbey d'Aurevilly, în afara faptului că personajele sale au reacţiile psihologice ale unor oameni — cel mai adesea femei — „posedaţi[1]* de diavol... O atmosferă burgheză, o aventură secretă, culisele societăţii secolului al XlX-lea şi, în mijlocul lor, un fenomen straniu, despre care nu ştim dacă e un caz de nebunie sau de „pose- siiune**. Suflet de bătrîn medieval, jumătate baron, jumătate călugăr, devenit ziarist în epoca realistă, Barbey d'Aurevilly are nostalgia vremurilor oînd lumea credea în diavol; întregul lui talent urmăreşte ca dincolo de anecdotele

de cabaret sau de alcov *să facă să se simtă* diavolul. De asemenea *Povestirile crude* ale lui Villiers de l'Isle-Adam care, la modul nobil şi rece, bătîndu-şi

joc de viaţa reală, de viaţa intelectualilor din Paris, sugerează foiala monştrilor din spatele ei. La Huysmans, Jean des Esseintes refuză universul real pentru o lume mistică, îmbibată de estetism, eclectică, de care se agaţă ou exasperare.

Căci în ultimul pătrar al secolului al XlX-lea, „fantasticul" este exasperat. Anacronică rămîne nostalgia Evului Mediu, întoarcerea către himere, „posedarea[44] de către diavol. Dar, în lumea păgînă, exasperarea lirică a lui D’Annunzio e la fel de stranie ca şi estetismele lui Wilde şi ale lui Pierre Louys ; sau oa exploziile lui Ibsen, Strindberg, Jacobsen din ţările reformate. S-ar arede că o lume întreagă se supără fiindcă nu reuşeşte a se convinge că existenţa umană poate avea două semnificaţii diferite, una din ele caracterizată prin entuziasm şi misticism...

Totuşi, lăsînd la o parte această criză de furie postna- tuiralistă şi antinaturalistă, care reprezintă mai degrabă un moment al conştiinţei şi al istoriei ideilor, decit un tip de creaţie romanescă — dar atunci ce mai rămîne ? — romanul „fantastic" a rămas limitat în intenţiile, în repercusiunile, în forţa lui de seducţie. Valoarea lui stă niumai în *abilitate.* Admirăm o *povestire fantastică pentru că e „reuşită", nu pentru că e fantastică.* Astfel se naşte un „gen" şi toate convenţiile care-1 însoţesc. „Fantasticul" exprimă nu atît amestecul dintre natural şi supranatural cît un fel de groază calculată, de timiditate îmbietoare, de rezervă stîngace în faţa intruziunii imaginare — prezentate ca atare — a supranaturalului. Povestirea fantastică ucide fantasticul, fiindcă nu crede în el. „în timp ce feericul se situează în afara realului, într-o lume unde imposibilul şi, prin urmare, primejdia de a păcătui nu există, fantasticul se hrăneşte din conflictele realului şi ale posibilului." [1]

FANTASTICUL ENGLEZ

Numai englezii izbutesc să confere accentul de adevăr romanului „fantastic[11], uşor simbolic uneori, legat totuşi de forţele onirice. O oapodoperă în această direcţie este una din operele de tinereţe ale lui G. K. Chesterton, *Omul care s-a numit Joi* : visui şi fantezia amestecate totuşi cu un acut şi plin de umor simţ pentru aventură. O intrigă de contraspionaj (poliţia secretă antianarhistă împotriva teroriştilor), care debutează pe planul aventurii realiste, se transformă treptat în coşmar simbolic şi mistic : şeful revoltaţilor e chiar şeful forţelor ordinii şi va sfîrşi prin a se confunda cu Dumnezeu. Un fantastic la fel de sugestiv există şi la Osbert Sitwell; în *Omul care s-a pierdut pe sine însuşi,* un tînăr pur, artist ambiţios, în vîrstă de douăzeci de ani, întîlneşte în Spania un om virstnic care îi seamănă leit şi pe care-1 îndepărtează deoarece i se pare prea politicos, banal şi lipsit de vigoare... La vîrsta de şaizeci de ani, în acelaşi oraş din Spania, după ce ajunsese celebru renunţând la adevărata lui genialitate, se pomeneşte în faţa unui tînăr intransigent care-1 acuză... Imediat după plecarea tînă- rului, face o embolie şi moare ; tînărul era dublul lui, imaginea simbolică a tinereţii lui, care-1 ucide : eroul cărţii se întîlneşte cu el însuşi şi este ucis de el însuşi după patruzeci de ani...

E necesară, după cum am văzut, o intenţie metafizică sau morală deghizată cu abilitate, tratată cu un umor specific numai englezilor, pentru ca fantasticul să aibă sorţi de izbândă şi să fie verosimil. Doar cîţiva anglo- saxoni, ocolind cu grijă melodrama şi „efectul de groază[11], impun uneori un fantastic seducător, întemeiat pe logica riguroasă a visului ori a coşmarului. Sau, cîteodată, spiritul ironic şi fantezist al unui umorist italian, Italo Calvino, în apologul alegoric din *Baronul din copaci.*

Inoepînd de prin 1900, conflictul dintre real şi posi-

bil se îmbogăţeşte cu o altă formă de imaginaţie. Tărâmul de dincolo, spectrele, fantasmele morale ori spiri-

tuiale, demonicul, lumea de dincolo de mormânt dispar în faţa multiplicităţii lumilor fizice şi matematice pe care le poate concepe spiritul. Un fantastic cu desăvîrşire intelectual înlocuieşte fantasticul pseudoreligios sau, mai exact, superstiţios. Am putea spune că asistăm la o victorie a ştiinţei asupra credibilităţii, dacă „ştiinţa" nu s^ar dovedi prea adesea infantilă şi dacă „credibilitatea" n-ar fi decît un joc literar.

în cursul secolului al XlX-lea, inteligenţa umană a descoperit că universul e mai bogat decît îşi închipuia bunul-simţ, că realitatea e mai complexă decît viziunea umană. Pascal, Voltaire, Diderot îşi dăduseră seama... Jules Veme explorează cu naivitate aceste bogăţii, întîi sub formă geografică, apoi sub forma „invenţiilor". Lumea creată de el reprezintă im fermecător amestec de conformism şi anarhism (societatea patriarhală din *Copiii căpitanului Grant,* „revolta" căpitanului Nemo), dar şi o dovadă a intruziunii *aventurii imposibile* în existenţa umană : explorarea adâncului mărilor, cucerirea aerului şi a spaţiului şi chiar încetinirea ori accelerarea timpului în *Doctorul Ox.* Utopie ştiinţifică pentru epoca respectivă, care a devenit însă — pe alte principii, desigur — realitate în epoca noastră.

în 1895, *Maşina de explorat timpul* de H. G. Wells (capodoperă a „povestirii", prin compoziţie şi măsură, deformată în 1960 de un film mediocru), marchează debutul unui nou „fantastic" ; fantasticul *pur intelectual.* Pentru prima oară, nu mai e vorba despre supranaturalul religios (care decăzuse din cauză că nu-şi mai reînnoise bagajul de imagini din secolul al XlII-lea), nici despre supranaturalul superstiţios, ce supravieţuia încă la puritanii şi la catolicii exacerbaţi din secolul al XlX-lea, nici despre supranaturalul poetic şi simbolic al romanticilor germani. H. G. Wells oferă o viziune a straniului, a extraordinarului, bizuindu-se — într-un

mod sumar, desigur — pe o extrapolare matematică convertită la uzanţele romaneşti. Eroul său va regăsi, în secolul XL, o civilizaţie decadentă care nu precede decît cu cîteva sute de secole dispariţia Terrei...

FICŢIUNEA ŞTIINŢIFICA

„Miraculosul[14] redobîndeşte aci legătura logică cu realitatea, care lipsea din fantasticul fals al speatrelor şi al diabolismelor. E suficient să crezi în fizica matematică, să o constrîngi întrucîtva, pentru ca acele aventuri în afara ordinii umane să devină posibile şi suficient de credibile. Se vorbeşte, astfel, despre anul 4000, cum şi despre planetele cele mai îndepărtate... Autorului i se poate reproşa excesul de imaginaţie, facila anticipaţie asupra mijloacelor tehnice ale epocii; invenţia lui însă, oricît de excesivă, rămîne *rezonabilă* ori, cel puţin, în limitele raţiunii.

Ficţiunea ştiinţifică a dezvoltat temele catalogate de Wells — călătorii în timp, viziuni ale viitorului *(Cînd cel care doarme se va deştepta),* explorarea altor planete *(Primii oameni în lună),* invadarea pămîntului de către făpturi extraterestre *(Războiul lumilor),* universuri paralele *(Mr. Barnstaple la oamenii-zei),* adăugind cîteva — foarte puţine — teme noi : robotul (după ce Karel Capek a născocit cuvîntul) şi invenţiile diabolice în genul razei care ucide *(Condamnaţii la moarte* de Claude Far- rere).

în romanele de pură imaginaţie, unde *subiectul* poate fi pasionant — omul devine o fiinţă cosmică, aventura se amplifică, magia paraştiinţifică predomină — sînt reunite toate elementele miraculosului şi sînt realizate cele mai îndepărtate sau mai sofisticate visuri : suprimarea distanţei, ubicuitatea, explorarea celor mai insolite aspecte ale spaţiilor, subspaţiilor şi cristalelor spaţiului, apropierea celor mai ciudate forme ale vieţii extra- umane... Dar acest gen se născuse în perioada dintre 1895 (cînd debutează Wells) şi 1928 *(Amazing Stories in America),* adică în epoca în care scriitorii veritabili, romancierii veritabili erau nişte *esteţi* ce trăiau la limita realului, creîndu-şi propriul lor

univers estetic şi moral... Nici Gide, nici Virginia Woolf, nici Robert Muşii nu erau preocupaţi de fizică sau de cosmologie ; dacă cineva i-ar fi întrebat care este distanţa de la pămînt la lună, ar fi primit un răspuns savuros… La fel, în America, un

Faulkmer, de pildă, era foarte departe de teoriile privitoare la curbura spaţiului…

Printr-un sever fenomen compensatoriu, bogăţiei imaginative latente îi corespunde o surprinzătoare sărăcie a *faptului trăit.* Deschis unui infinit de vast univers, romanul de ficţiune ştiinţifică se va lăsa totuşi încătuşat într-o emotivitate infantilă şi într-un joc pueril. „Genul[44] devine atunci o marfă de calitate proastă, destinată broşurilor şi revistelor ilustrate. Chiar şi astăzi cumpărăm o carte ştiinţifico-fantastică la fel cum am cumpăra istoria unei „crime[44], viaţa romanţată a unei „vedete[44], un roman „sentimental[44] sau unul „poliţist[44]. Ele oferă celor mai inculţi cititori, pe lingă planete, supraoameni şi corsari ai spaţiului, pur şi simplu romane despre „gangsterii din Chicago“, unde racheta înlocuieşte Cadi'llac-ul, iar Mante, Sirius sau Beteigeuse — mahalalele unui oraş rău famat. Şi, foarte adesea, omul se mulţumea cu transpunerea, într-un „spaţiu[44] de mucava, a temelor celor mai frecvente din romanul de aventuri. Astfel s-a afirmat romanul *operă-cosmică,* numit de americani *space-opera.*

Rari au fost scriitorii care au ştiut să impună genul. Cei mai subtili nu-1 iau în serios — ca atîţia autori de poveşti fantastice — înlocuind convingerea prin umor, ceea ce înseamnă, de fapt, negarea genului. Acesta e cazul lui Ray Bradbury ; dar, la urma urmelor, ale sale *Cronici marţiene* sînt întrucâtva inferioare unei cărţi de Wells. *Mîine dinii* de Clifford Simak e mai degrabă o carte greoaie şi elaborată : te plictiseşti cumplit tot urmărind, în cronicile preistorice păstrate de cîini cu titlul de hieroglife, revoltător de lenta povestire a tranziţiei istorice în timpul căreia cîinii, fiinţe superioare, depăşesc evoluţia omului, animal inteligent, decăzut şi

inferior. Venerat de fanaticii genului, H. P. Lovecraft *(Sînt de altundeva)* nu e în realitate decît un amator de fantastic din secolul al XlX-lea, tardiv şi în mod bizar consacrat. Rdchard Matheson, alt idol al celor ce îndrăgesc noul fantastic, nu se salvează decât printr-un umor care lasă să se străvadă efortul...

Această mediocritate pare a se datora puerilităţii. Nici o singură carte de ficţiune ştiinţifică nu poate fi neindicată pentru cei de „optsprezece ani“ ; dimpotrivă, foarte multe din ele nu depăşesc, mental şi afectiv, vârsta de doisprezece ani. Totuşi, dincolo de toată această mediocritate, un anumit *miraculos* rămine latent. îl simţim în acele „robinsonade[11] cosmice, *Robinsonii cosmosului* de Francis Carsac sau *După ciocnirea lumilor* de E. Bal- mer şi P. Wylie : după o catastrofă cosmică, nişte oameni părăsiţi pe o nouă planetă. Datorită sensului ei obsesional, *Planeta uitată* de Murray Leinster e o capodoperă : renaşterea umanităţii într-o lume în acelaşi timp biologică şi artificială, populată de insecte uriaşe.

Nenumărate posibilităţi de vis ale unei imaginaţii paraştiinţifice oare jonglează cu paradoxul. Ficţiunea ştiinţifică poate crea situaţii exemplare şi paradoxale : în *Croazieră fără escală* de Brian Aldiss, sute, mii de fiinţe umane trăiesc o viaţă dificilă, aventuroasă, supusă unor probleme speciale de evoluţie, într-o lume ce ni se pare bizară : o lume — într-adevăr kafkiană — alcătuită din încăperi închise, mai spaţioase sau mai puţin spaţioase, despărţite prin pereţi de oţel, invadată de vegetale prolifice şi nutritive, luminată de o sursă artificială care se stinge la intervale regulate. Aci trăiesc nişte triburi, nişte bande de sălbateci, nişte *outlaws.* Abia spre mijlocul cărţii înţelegem că totul se petrece într-o enormă navă astrală, cît Parisul de mare, trimisă către un alt sistem solar, revenind acum spre Terra şi care, în timpul acestei reîntoarceri (o călătorie de două sute de ani) suferă un accident în urma căruia toate organismele centrale — umane şi mecanice — sînt deteriorate. S-a uitat aci, în lumea aceasta închisă a astronavei, de existenţa unei alte lumi, de existenţa Universului : aventura planetei artificiale unde se

desfăşoară o viaţă închisă, ce şi-a uitat originile şi ambiţiile, poate fi considerată un simbol al vieţii umane...

într-un gen popular, ficţiunea ştiinţifică îşi avea magiile ei. Tot aşa cum, într-un domeniu învecinat, imaginaţia poliţistă, batjocoritoare şi pitorească, din *Fantomas* de pildă, putea dobândi tocmai prin excesul ei de vulgaritate o valoare agresivă, miraculosul ştiinţific, care nu izbutise să se impună în faţa oamenilor de gust şi de spirit, dobândeşte o anumită forţă tocmai prin exprimarea exacerbată a neputinţei lui literare. Aşa cum suprarealiştii au găsit o surprinzătoare imaginaţie obsesivă la Cheval ori la emulii lui *Fantomas,* se poate găsi şi astăzi o măreţie în acest univers plin de năzbîtii.

Dacă ne interesează zborurile imaginaţiei, putem pătrunde în romanele acestea ca într-o lume necunoscută. Dorim ca forţele raţiunii să fie împinse şi mai departe, pînă la ameţeală, pînă la absurditate ? Putem aborda *Lumea A-urilor* de Van Voght : o carte densă, demenţială, pretenţioasă, pregnantă şi stupidă (primejdioasă pentru autodidacţi). Autorul imaginează o logică antiaris- totelică (aşa cum Riemann inventase o geometrie neeucli- diană) şi ajunge la concluzii ce frizează nebunia şi magia : neidentificare, ubicuitate, forţe supranaturale... Ansamblul e stupid, pigmentat cu citate din Aristotel pe care le-ar reouza până şi un elev de liceu, dar de o mare putere de evocare.

Fantome, planete şi transmutări. în aceste poveşti grosolane şi năucitoare (exceptând cîte-o capodoperă întâmplătoare) amatorii nu găsesc astăzi o lecţie, o tradiţie, ci *imaginaţie nedomesticită.* Preistoria ficţiunii ştiinţifice nu se justifică decât prin această imaginaţie dezordonată, incongruentă, adesea atroce, stupidă şi magnifică totodată ; instrument de eliberare a instinctelor şi a fantasmelor, de asemenea instrument de creare a unui miraculos avortat.

DE LA FANTASTICUL IMAGINAR LA FANTASTICUL CONCRET: „NOUL ROMAN"

O *geometrie insolită a lumii reale. — Fantasticul cerebral ; Jorge Luis Borges. — Lumi îngemănate... — Realul e eterogen: Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac. — Michel Butor: „fantasticul ştiinţific" şi „noul roman". Claude Simon şi magia. — In căutarea imediatului : „noul roman" şi „intrarealitatea". — Geometria împotriva psihologiei. — Fascinaţia obiectelor. — Fantasticul concret — o materie ezoterică a romanului.*

Farmecul ficţiunii ştiinţifice e pur cerebral, chiar şi atunci cînd ea scapă — datorită ingeniozităţii — de vulgaritatea romanului de aventuri. Incapabilă de a dobîndi căldură umană, incapabilă de a evoca (altfel decît într-o formă puerilă) probleme psihologice, morale, mistice, ea rămîne, în realizările cele mai bune — în mod total şi exclusiv imaginativă şi cerebrală.

Iar forţa şi concentraţia necesare pentru a deveni o operă într-adevăr fascinantă nu le dobândeşte decît atunci cînd îşi urmează cu temeinicie vocaţiei, atunci cînd se transformă într-un vertij ultraoerebral. Descoperi atunci acel farmec al *poveştilor* în care Poe mizează pe logică şi nu pe un fantastic pueril; acea poezie pe care o ascundeau Wells şi Chesterton, vinovaţi doar de a fi scris prea mult. Hrănit de toţi aceşti mari imaginativi, argentinianul Jorge Luis Borges, este lipsit de afectare, povestitor scînteietor şi profesor de filozofie, creează enigme pentru spirit.

In imagistica modernă, lumile imaginare sau mistice, în loc să constituie un univers supranatural, exterior lumii unde se desfăşoară existenţa banală, sînt reduse la o *geometrie insolită a lumii reale.* Universul visului

şi acela ‘al realităţii alcătuiau încă din vremea lui Nerval un singur adevăr şi o singură aparenţă : Aurelie este în acelaşi timp o actriţă neînsemnată şi reîncarnarea misticei Adrienne... La un Chesterton — aitât de îndepărtat totuşi de Nerval ! — şeful clandestin al anarhiştilor este în acelaşi timp conducătorul jocului din lumea oamenilor şi, simbolic, însuşi Dumnezeu.

Miraculosul cerebral se întemeiază atunci pe polivalenţa universului, care *nu mai e constituit dintr-o singură lume omogenă,* ci *din mai multe lumi, simultane sau suprapuse.* Astfel, eroul din *Oameni şi Zei* de Wells trece, în urma unui accident de bicicletă, din lumea lui în alta, paralelă. în *Lanţul din jurul soarelui,* Clifford Simak îşi imaginează existenţa mai multor *Terrae* coexistînd în mai multe „timpuri[1]' diferite ; doar anumiţi oameni descoperă încet-înoet posibilitatea de a trece dintr-una într-alta, printr-o formă mistică a visului şi a imaginaţiei... Iată că în felul acesta romanul de ficţiune ştiinţifică întîlneşte temele căutării şi ale romanului mistic...

Pluralitatea „timpurilor[11], în măsura în care structura timpului ar fi cuantică (mai multe „timpuri[11] ar putea astfel coexista, asemenea unor legături telefonice tre- cînd prin acelaşi fir), a patra, a cincea sau a şasea dimensiune, spaţiu eterogen, graţie tuturor acestor ficţiuni parafizice sau paraontologice, ficţiunea ştiinţifică iese uneori de sub influenţa romanului de aventuri (simplă transpunere a westem-ului în cosmos), pentru a deveni o creaţie a spiritului. Totuşi, ea rămîne integral întemeiată pe *ingeniozitate,* adică pe satisfacţie pur cerebrală.

Paradoxurile temporale constituie domeniul privilegiat al acestui roman ingenios a cărui capodoperă este *Sfîrşitul eternităţii* de Isaac Asimov ; după secolul al XXVII-lea, călătoriile temporale au creat o rasă de călători ai timpului care, la limita veacurilor, în „eternitate“ (unde trăiesc totuşi o „viaţă fizică“ de şaptezeci de ani, ca toţi oamenii), se întîlnesc şi constituie în afara

timpului un fel de Directorat care introduce progresiv diferite ameliorări în cuprinsul Istoriei desfăşurate în

faţa lui, apoi se autosuprimă prin voinţa de a acţiona asupra trecutului care l-a creat. *Călătorul imprudent,* evocat de Rene Barjavel, circulă în trecut, îşi omoară din greşeală propriul străbunic în 1794, şi nu mai poate reveni în secolul al XX-lea, deoarece secolul XX nu mai există... Chiar eu am imaginat într-un text din *Planeta cealaltă* un om al secolului al XX-lea care ducîndu-se la Varennes în 10 iunie 1791, spre a-1 împiedica pe Ludovic al XVI-lea să fie recunoscut şi arestat, modifică astfel cursul Istoriei şi destinul generaţiilor : cînd vrea să-şi reia locul în societatea anului 1965, constată că nu mai e societatea lui, nimeni nu-1 cunoaşte, iar locul îi este ocupat de „dublul“ său, de omul care „ar fi fost“ dacă evadarea regelui ar fi reuşit în 1791...

* * *

Aceste invenţii ale fantasticului cerebral rămîn jocuri ale spiritului. Umorul, vulgaritatea sau fantezia le viciază, doar rigoarea conferindu-le valoare, dacă rigoarea izbuteşte să le facă halucinante ; este cazul unui scriitor mediocru cum e Asimov, dar şi al unui estet cum e Jorge Luis Borges. Se ating, astfel, enigme intelectuale, „filozofice sau paraştiinţifioe“ destul de asemănătoare vechilor „divertismente matematice[11]. Ingenioasele *Ficţiuni* ale lui J. L. Borges folosesc toate paradoxurile „totalităţii[11]; o poveste evocă o bibliotecă alcătuită din toate cărţile posibile şi imaginabile *(Biblioteca):* lume kafkiană în care spiritul se rătăceşte... Alta situează într-o realitate foarte banală, în Argentina, ciudatul caz al lui Funes, pedn-ul analfabet cu o „memorie totală[11], care-şi aminteşte absolut *tot* ce a văzut, ce a auzit, ce a simţit... Sau, în alta, merge încă mai departe, la extrapolare şi absurd, la momentul cînd, în cosmos, posibilele, în loc să se excludă, există simultan ; nu ne mai aflăm atunci într-o lume aşa-zis „reală[11], fiindcă trăim, în aceiaşi timp, în

zece, o mie, zece mii de lumi *(Tlbn Uqbar Orbis Tertium)...* Halucinant în imaginaţia lui ireversibilă, atingînd limita imaginaţiei lui Poe, Chesterton,

Kafka şi a hinduismului (studiat la faţa locului), Borges conferă poveştii cerebrale fantastice întreaga ei valoare şi forţă : beţia intelectuală.

Fantasticul cerebral foloseşte un postulat esenţial : complexitatea universului, multiplicitatea lumilor îngemănate. Realitatea nu există ca atare, ea este anticamera unei alte realităţi posibile. în *Ruinele circulare,* de Borges, realitatea iniţială e universul gîndit de un fachir ; un fachir care nu există însă decît în închipuirea unui alt fachir şi aşa mai departe — ca în reclamele publicitare în care un amator de aperitive ţine în mînă o sticlă a cărei etichetă înfăţişează un amator de aperitive ţinînd în mînă o sticlă etc. E teoria universurilor îmbucate unul într-altul : întregul cosmos nu e poate decît o moleculă din sîngele unui purice gigantic, care trăieşte şi el într-un cosmos care nu e decît o moleculă din sîngele unui alt purice...

Chiar şi sub forma lor de recreaţie matematică sau filozofică, aceste paradoxuri ale spiritului caracterizează structura fantasticului — şi adesea a miraculosului — din secolul nostru: nu o „lume reală“ supusă intruziunii forţelor exterioare cu chip de zei olimpieni, de îngeraşi ori de demoni, de spectre ridicule, ci *o lume vizibilă care nu e nici omogenă, nici unică,* ea aparţinînd unei serii de lumi *îngemănate.*

*   4

în aceeaşi epocă, în a doua jumătate a secolului XX, anumite forme ale romanului au vrut şi ele să discrediteze viziunea realistă banală, fără a face însă apel la fantasticul ştiinţific sau filozofic. Inspirîndu-se într-o oarecare măsură nu din Poe, nu din Chesterton, nu din Isaac Asimov, ci din Joyce, din Virginia Woolf şi din Dos

Passos, *noul roman,* cum l-au numit ziariştii, mizează şi el pe faptul *că realitatea are straturi multiple..*

Pentru formele de inspiraţie literară grupate de Alain Robbe-Grillet, precum şi pentru amatorii de fantastic

REALUL ESTE ETEROGEN

cerebral, nu există o realitate unică, aceea a povestirii bine făcute ; există un joc indecis al „posibilelor" sau, în domeniul viziunii, un caleidoscop. Deşi aparent foarte depărtaţi de „straniu" aşa cum se prezintă el în ficţiunea ştiinţifică, în imaginaţia parafilozofică sau paraştiinţi- fică, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ori Claude Simon folosesc totuşi aceleaşi procedee ca şi fantasticul cerebral ; singura diferenţă e că, în loc să ia drept temă insolitul, cosmicul, straniul, ei *aplică tehnica şi imaginaţia substanţei comune a existenţei umane.*

în felul acesta, existenţa banală devine şi ea eterogenă, impenetrabilă şi enigmatică. *Trepte* de Michel Butor nu e decît descrierea neobosită, făcută de trei personaje deosebite, a aceleiaşi extrem de comune experienţe umane : cîiteva săptămîni din viaţa penultimei clase din- tr-un liceu. Dar „noul roman" poate crea şi fantasmagorii, căci el nu descompune numai realitatea aparentă în secţiuni subiective de viaţă (ceea ce, în definitiv, nu poate produce o beţie a spiritului) ; el jonglează, de asemenea, cu „posibilele", întîmplîndu-i-se — chiar pentru un fapt banal şi nu pentru o aventură metafizică şi cosmică — să preschimbe realul într-un fel de magie şi de ambiguitate paralogică.

Ficţiunea ştiinţifică îngăduia — datorită postulatului călătoriei temporale — re-trăirea, re-vederea, de zece ori la rînd, a aceleiaşi scene, corectată potrivit diferitelor „posibile", intervenţiilor succesive. *In labirint* de Alain Robbe-Grillet oferă acelaşi joc; pornind însă de la o temă mai puţin spectaculoasă, mai puţin extraordinară decît cucerirea cosmosului, de la simpla aventură a unui soldat însărcinat cu un comision urgent

în timpul unei derute.

Un mic oraş de provincie, acoperit de zăpadă, a doua zi după o înfrângere imaginară a armatei franceze la Reichenfeis. La răscrucea dintre două străzi, un felinar, niţică zăpadă bătătorită în jur, un soldat aşteptînd cu o cutie legată cu sfoară sub braţ. Un băiat îmbrăcat într-o pelerină trece pe acolo şi soldatul îl întreabă încotro trebuie s-o ia; dar băiatul nu se opreşte. Apoi, o cameră

a uneia din casele din preajmă, goală pentru moment, descrisă au minuţie. Pe perete, un tablou : o cafenea, grupuri de băutori, în prim-plan un băieţel care ţine o cutie legată cu sfoară, în planul al doilea trei soldaţi aşezaţi, cu fizionomii neutre.

■Ni se oferă două imagini, una reală — cea din stradă, cealaltă pictată în interiorul unei case. Să le punem acum în mişcare. A doua versiune a scenei în care băiatul trece pe lingă soldat : de daita asta băiatul se opreşte şi-1 conduce pe soldat spre altă răscruce. Ajuns acolo, soldatul reîncepe să aştepte, iar băiatul trece din nou (dar e oare acelaşi ?). în sfîrşit, într-o altă versiune băiatul îl duce pe soldat într-o cafenea şi iată că, brusc, se recompune, de data asta în mod real, scena cu cafeneaua pe care o văzusem reprezentată într-o gravură pe peretele unei camere goale... Apoi totul reîncepe : încă un soldat aşteptînd lîngă un felinar, încă un băiat... Excelentă imitaţie a labirintelor care sînt puncte de atracţie prin bîl- ciuri. Sfîrşitul n-are importanţă, nici faptul că soldatul va fi ucis o dată cu venirea ocupanţilor, fără a fi putut preda destinatarului pachetul legat cu sfoară care conţinea hîrtiile şi amintirile unui camarad ucis în luptă. Şi, de altfel, toate acestea n-au fost oare visate de soldatul care agonizează ?

Reîntoarceri în timp, examinare a tuturor posibilelor, capcană pentru spirit, iată o temă „ştiinţifico-fantastică“. Sau chiar de roman poliţist, cum va fi într-un mod mai vădit, în 1966, *Casa de rendez-vous.*

Şi, într-adevăr, „noul roman“ foloseşte toate mijloacele pentru a elibera realitatea de acele reconstituiri dulcege şi artificiale, proprii povestirii realiste şi artei povestitorului. El încearcă să distrugă murmurul continuu, viziunea academică a „frescei sociale şi psihologice[11]. Simultaneisme, ca în *Pasajul Milano,* unde Michel Buitor,

inspirat de Joyce şi Dos Passos, descrie, amestecînd aventuri şi conştiinţe, o zi din viaţa colectivă a unui imobil din Paris. în *Dineu în oraş,* Claude Mauriac, afiliat mai tîrziu la acest „gen“, realizează, pornind de la un simplu dineu parizian, nu o descriere facilă şi plină de abilitate, ci un octogon de preocupări felurite şi subconşitiente : în jurul unei mese, opt persoane ale căror vorbe şi ale căror gînduri secrete se încrucişează zece ore în şir, amestecîndu-se şi învălmăşindu-se într-un asemenea grad, încît cititorul nu poate „urmări“ nici una din cele opt piste, pomenindu-se constrîns a simţi, a suporta această realitate supraindividuală. Romanul nu mai e mişcarea continuă a unei conştiinţe (a povestitorului sau a eroului), ci *mana* (cum *spuneau* primii sociologi) unui trib sau a unui grup. Tot aşa, în *Marchiza a ieşit la ora cinci,* Claude Mauriac lasă pur şi simplu să plutească, să se încrucişeze, să se contopească, să se destrame, asemenea norilor pe cer, conştiinţele tuturor oamenilor ce trec prin răscrucea Buci între orele cinci şi şase...

A aborda realul (materie a artei) dintr-un anume unghi, dintr-un unghi al viziunii care derutează aventurile noastre, iată intenţia dominantă a acestui grup literar. Este vorba de a pune „eroul în faţa lumii obiective şi de a arăta că universul se dezarticulează sub ochii lui (şi sub ai noştri), pentru a se organiza altfel, dar într-un mod tot atît de exact“ *. Adesea, în loc să asiste la nişte aventuri descrise complezent şi abil, lucrurile trebuie să-1 privească pe cititor direct. „Ai pus piciorul pe şina de aramă şi, cu .umărul drept, *încerci* în

zadar să împingi panoul mobil." [CLXXXI] [CLXXXII] Astfel, *Modificarea* de Michel Butor identifică, prin folosirea neaşteptată a persoanei a doua, cititorul cu eroul romanului. Omul care intră cu greutate, strimtorat şi stînjenit, într-un compartiment al rapidului

MICHEL BUTOR ŞI «FICŢIUNEA ŞTIINŢIFICA»

„Paris-Roma" („Te strecori prin deschizătura strimtă atin>gîndu-i marginile, apoi valiza..."), acest om închis timp de două suite treizeci şi şase de pagini într-un rapid, unde-şi va retrăi şi regîndi viaţa, eşti *tu,* cititorule, pare a spune Butor. Acest „tu", în locul tradiţionalilor „eu" ori „el", are scopul de a modifica optica lecturii, transformând, prin insistenţă, o povestire „exterioară*[1] într-o obsesie intimă...

Fiindcă acest roman „direct[11], *cu un mod* (în sensul în care vorbim de „modurile[11] verbului în gramatică) derutant şi agresiv, vrea să violeze conştiinţa cititorului şi să-1 smulgă din rolul obişnuit de spectator, el utilizează adesea chiar procedeele *fantasticului cerebral* născut aproape în acelaşi timp : răvăşire a structurii povestirii, depeizare şi agresiune. O povestire ştiinţifico-fan- tastică, *Omul care a pierdut marea* de Theodore Stur- geon, începe în acelaşi fel : „închipuie-ţi că eşti un puşti şi că, într-o noapte întunecoasă, alergi cu un elicopter în mînă, spunând repede : *brum, brum, brum.* Treci pe lîngă individul bolnav şi el vrea să *pieri din ochii lui* cu jucăria ta cu tot. Te crede poate prea bătrân pentru a te mai juca cu jucării (...). E îmbrăcat într-un costum special şi seamănă cu ,un marţian...[11]

Brutală şi fantomatică totodată, povestea se desfăşoară şi se impune cu o precizie de coşmar ; căci copilul care-şi agită jucăria şi omul care agonizează într-un scafandru sînt una şi aceeaşi persoană : primul om debarcat pe Marte care, în ultimele lui clipe, îşi revede viaţa, e halucinat, se zbate şi se dedublează...

CLXXXI Claude Mauriac: *Le Dtrter en viile,* Albin Michel, 1959, p. 68.

CLXXXII Michel Butor: *La Modification,* Ed. de Minuit, 1957, p. 9. Traducere românească sub titlul *Renunţarea,* Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Folosirea apostrofei, a lui *„tu“,* confuzia personajelor reduse la un muribund creează un fel de coşmar, iscînd o realitate ce nu mai e „descrisă[11] din exterior, sau povestită, ci trăită dinlăuntru... Şi e ciudat că un autor american de povestiri fantastice şi un analist modem al umanului, ca Butor, apelează la acelaşi procedeu.

Lucrul se explică prin faptul că, în fond, intenţiile lor sînt asemănătoare. Scriitorul ştiinţifico-fantastic vrea să sugereze o experienţă extraordinară, de coşmar, experienţă ce nu poate fi descrisă ca un episod al vieţii

banale. Butor, care rămîne un moralist, vrea să prezinte o experienţă umană ca pe o enigmă, nu ca pe o poveste ; să o abordeze din alt unghi decît acela al naraţiunii, să facă nu o povestire facilă, ci un mister, un *obiect* neliniştitor care fixează şi fascinează curiozitatea.

Aşa cum intenţiona un anume „impresionism[11] englez — de altfel, „noul roman[11] nu e niciodată foarte departe de Virginia Woolf — este vorba de a face ca realitatea — o realitate oarecare — să fie simţită ca avînd *mai multe straturi.* Nu va mai fi văzută doar suprafaţa ei imediat vizibilă de unde nu poate rezulta decît o povestire facilă şi clară ; va fi simţită lăuntric, fără a fi orînduită, povestită, explicitată : pe scurt, în timp ce romanul este un drum — sau o oglindă purtată de-a lungul unui drum — „noul roman[11] e o explorare a adîncu- rilor realului, explorarea unei mine părăsite cu nenumărate galerii, cu porţiuni de întuneric absolut, unde te pierzi...

în dezordinea aparentă a stilului voit derutant, *Drumul spre Flandra* de Claude Simon se organizează în mod admirabil în jurul unui subiect pasionant; cartea seamănă cu acele desene în peniţă, încă şi mai fantastice decît desenele lui Hugo, unde liniile negre, liniile dure, cerneala, laviul, desenul subţire, grăbit,

confuz, insistent încheagă, dacă te pricepi să le priveşti, un fel de gravură în acvaforte în care ochiul descoperă, cu satisfacţie, multiple perspective.

în mai 1940, pe drumul care duce spre Flandra, rătăcesc rămăşiţele unui pluton de cavalerişti. Trei bărbaţi, Georges, Blum şi Iglesia, în cele din urmă capturaţi de inamic. Căpitanul lor — dispărut — era din familia Reixach, şi devenise celebru datorită strămoşilor săi — unul se sinucisese în timpul Revoluţiei —, nevestei, enigmatica şi misterioasa Corinne, şi grajdului de curse, unde, de altfel, Iglesia era jocheu. Şi iată că pen-

tru cei trei cavalerişti, familia Reixach devine un fel de enigmă, care-i obsedează în permanenţă : în timpul bivuacurilor, al războiului pierdut, al aventurilor, al captivităţii. Cei trei oameni — prizonieri în cele din urmă — trebuie să aibă ceva de rumegat, şi acest ceva este istoria familiei Reixach, misterul sinuciderii strămoşului, misterul personalităţii Corinei, misterele mai puţin misterioase ale grajdului de curse. Dincolo de toate acestea, simţim însă că nu e chiar atît de simplu să cunoşti realitatea : aci, realitatea familiei Reixach trebuie să fie cu răbdare, lent, fragmentar reconstituită de trei inşi fără altă ocupaţie, care nu sînt decît substitute ale romancierului. Iată un mod ultraproustian de a reda realitatea masivă, profundă, neorganică, proliferantă : în loc să o povesteşti în chip inteligibil, o faci vizibilă prin închipuirile celor trei soldaţi rătăciţi de pluton, despre familia căpitanului lor... Regăsim acelaşi joc, în 1962, în *Inchizi- toriul* lui Robert Pinget, unde o întreagă poveste (poliţistă, cum sînt, în aparenţă, numeroase subiecte ale „noului roman") este văzută prin intermediul interogatoriului la care e supus un servitor bătrîn, surd şi vorbăreţ, timp de patru sute optzeci şi nouă de pagini...

Astfel, din lumea banală se naşte un fantastic cerebral opus miraculosului, opus gustului pentru un material extraordinar specific ficţiunii ştiinţifice. Lumea reală e alcătuită aci din întregul aluat uman, dar e vă-

zută potrivit legilor unei *geometrii insolite.* Aceasta poate fi uneori înrudită cu arta aşa-zis „fantastică[11], iar alteori cu arta „barocă[11] — abundenţa ornamentelor, schimbarea perspectivelor, jocul perpetuu dintre real şi iluzie — aşa cum, într-un mod foarte semnificativ, ne-a dezvăluit prima operă a acestei „şcoli[11] în cinematograf, *Anul trecut la Marienbad* de Alain Robbe-Grillet.

La fel cum altădată în pictură cubiştii şi preabstracţioniştii au distrus ordinea convenţională şi vizuală a tabloului, scriitorii „noului roman[11], succesori ai ultra-

impresioniştilor englezi, veri buni cu imaginativii cerebrali ai ficţiunii ştiinţifice transformată în enigmă ori esteţi redescoperind jocurile barocului, au o singură intenţie comună : a face sensibilă separaţia dintre viziune şi real, dintre bun-simţ şi estetică.

Ca şi poezia postbaudelairiană, „noul roman“[CLXXXIII] urmăreşte descoperirea „realului poetic[CLXXXIV] înainte ca el să fie deformat şi banalizat de onesta convenţie pe care oamenii s-au înţeles să-şi întemeieze viziunea asupra lucrurilor. El refuză acea lume reconstruită, lumea naratorului şi a romancierului, în favoarea unei lumi sălbatece unde nu e explicat şi comentat totul, ca la şcoala primară : „în locul universului de «semnificaţii» (psihologice, logice, sociale, funcţionale), ar trebui încercată construirea unei lumi mai solide, mai *imediate.* Obiectele şi gesturile se vor impune în primul rând prin *prezenţă,* iar această prezenţă va continua să domine *orice teorie explicativă* (...). în acest viitor univers romanesc, gesturile şi obiectele vor fi «acolo»

CLXXXIII Trebuie să precizăm că aci nu îl vom descrie în ansamblu deoarece ansamblul nu există. Am vorbit în unele din capitolele anterioare despre această „şcoală" în măsura în care ea exprimă astăzi anumite tendinţe anterioare. Nu descriem aci decît cîteva forme sistematice.

CLXXXIV[1] Alain Robbe-Grillet: *Une voie pour le roman ţutur,* N.R.F., 1956, p. 82.

înainte de a fi «ceva anume». Şi ele vor *rămîne* acolo, dure, inalterabile, prezente pentru totdeauna, bătîndu-şi joc de propriul lor sens."[2]

Astfel — şi, fără îndoială, aci se află sursa puritană a „noului roman[11] —, în orice evocare romanescă a fenomenelor umane se resimte un păcat *originar:* a vrea să explici totul înainte de-a fi înţeles ceva...

Pentru a te elibera, a te purifica de acest păcat se cuvine să surprinzi realitatea la nivelul elementar şi complex totodată, la care ea este încă inexplicată, incomprehensibilă. Fie că acelaşi eveniment va fi văzut din mai multe unghiuri diferite, ca în *Trepte* sau *In labirint,* fie că mai multe evenimente se vor amesteca

«INTRAREA LITATEA»

sfidând cronologia, ca în *Drumul spre Flandra,* este vorba de a sugera, de a regăsi, în spatele realităţii convenţionale, ceea ce vom numi o *intrarealitate,* deoarece cuvântul „suprarealitate“ a fost folosit în alt sens. *Intra- realitatea* este acea substanţă a existenţei pe care o povestire prea rapidă, prea abil condusă — şi deci simplificată — o neglijează. O găseam încă în 1951 în *Viaţa celorlalţi,* unde Ladislas Dormandi pusese rămăşag că va reproduce obiectiv, rece, indiferent, *toate* micile acţiuni ale locuitorilor unui tîrguşor...

La origine, Alain Robbe-Grillet adoptase a doua cale ; şi tocmai insolitul acestei metode a atras atenţia asupra lui. în *Gelozia* (1957), nu se opunea meticulozităţii romanului de „analiză[11], psihologică sau socială, arătîndu-se mai complex, mai neliniştit, mai enigmatic, ci renunţi nd la analiza propriu-zisă, la comentariu, în favoarea celei mai amănunţite, mai insistente, mai superficiale — şi mai pline de sfidare — descrieri a lucrurilor : „Acum umbra stîlpului — a stîlpului oare susţine unghiul dinspre sud-est al acoperişului — împarte în două părţi egale unghiul corespunzător al terasei. Terasa e o spaţioasă galerie acoperită, înconjurând casa pe trei din laturile ei. Cum lăţimea galeriei e aceeaşi în porţiunea din mijloc şi în părţile laterale, dîra de umbră proiectată de stîlp ajunge

exact în colţul casei ; se opreşte însă acolo, căci numai dalele terasei sînt atinse de soare, aflat încă prea sus pe cer.“ [CLXXXV]

E oare atît de iritant — voit iritant — acest studiu geometric şi astronomic al umbrei unui stîlp pe o terasă ? Totuşi, intenţia nu e atît — precum s-a afirmat adesea — aceea a unui „inginer“, a unui teoretician... E mai degrabă intenţia şi inspiraţia unui *poet alexandrin,* a unui artist care, plictisit de falsele semnificaţii date de omul guraliv lucrurilor, fiinţelor şi gesturilor, optează pentru evocarea prezenţei lor proprii, absolutului lor, înainte de a fi fost viciate prin comentariile

JEAN-PIERRE FAYE

psihologice ale inteligenţei şi ale culturii. *Gumele, Prin gaura cheii, Gelozia* de Robbe-Grillet şi, mai tîrziu, *Punerea în scenă* de Claude Ollier rămîn sfidări estetice.

Nu mai există, deci, cum exista în teoria clasică a cunoaşterii, o lume *văzută* şi un romancier indiscret, ci un ansamblu complex în care ambii se amestecă. Romanul nou e „fenomenologic^. în *Ecluza* de Jean-Pierre Faye, nu vedem o lume obiectivă, ci o lume ce pîlpîie în spiritul personajului care o vede ; şi nici nu mai e adus în scenă un personaj, ci o făptură cu contururi nesigure, greşit definită de cei din jur. *Lumea e reflexul omului şi omul e reflexul lumii: două reflexe suprapuse într-o singură imagine,* care nu formează o realitate „obiectivă[41].

în aceste condiţii drama romanescă nu se mai joacă deci între nişte personaje fictive ale fabulei romaneşti, ci între autor şi fantasmele lui, între scriitor şi viziunea lui asupra lumii... E o problemă de optică. Este vorba de a face să coincidă două „imagini virtuale[44] : cea pe care lumea reală, dac-ar exista, şi-ar face-o despre ea însăşi

CLXXXV Alain Robbe-Grillet: *La Jalousie,* £d. de Minuit, 1957, p. 9

şi cea pe care romancierul încearcă să şi-o facă despre raporturile lui cu lumea. Romanul devine deci o *„dramă a scriiturii",* fiindcă prin *scriitură* scriitorul martir, poet şi martor, traduce, la un nivel superior, adică la nivelul literaturii, drama oricărei fiinţe umane : fluctuaţiile, mitomaniile şi incertitudinile viziunii sale asupra lumii : „Prin scriitură, plutirea în imaginar, care este condiţia însăşi a oricărei povestiri (...), este făcută prizonieră. în această figură concretă a necesităţii care este spaţiul conturat (...). Orice roman îşi contureazã spaţiul în felul lui (...), fiind în acelaşi timp itinerar neobosit, castel ferecat ori loc închis.[441] Nu se petrec,

[1] Jean-Pierre Faye: *Le Râcit hunique,* £d. du Seuil, 1967, pp. 202—203.

PHILIPPE SOLLERS

oare, întocmai lucrurile cu Philippe Sollers care, după ce evocase în 1962, în *Parcul,* uin univers ce era reflexul unui reflex, scrie în 1965 *Dramă,* roman al cărui subiect e pur şi simplu romancierul preocupat de romanul pe care ar vrea să-1 scrie, la care se gîndeşte, dar al cărui subiect nu-1 vom afla, căci adevărata „dramă“ o constituie trezirile, ezitările, remuşcările, anagoasele, proiecţiile confuze, amintirile reale sau imaginare ale omului care e pe cale de-a începe să scrie, adică de-a încerca zadarnic să-şi pună la punct viziunea asupra lumii ?

în această optică, aspectul „anecdotic** al romanului (care era, la origine, condiţia lui de a fi) dispare aproape total, fiind înlocuit prin ceea ce sîntem obligaţi să numim un aspect „gnoseologic**, adică printr-o teorie a cunoaşterii, a incertitudinilor, a ceţurilor şi a pateticului cunoaşterii. Astfel Jean Cayrol, inspiratorul şi naşul acestei şcoli, aduce în discuţie succesiunea imaginilor mentale, conexiunile şi omogenitatea lor, nu numai în romanele sale cele mai recente, ci şi într-un film cu *Muriel.* Cînd Jean-Claude Renard scrie *Tărîmul sacrului* (într-o manieră poetică, de altfel), el face o *„geologie interioară*[11]*.* Foarte semnificativ e titlul

romanului publicat de Mau- rice Roche în 1966 : *Compact.* La fel de semnificativ subiectul : lumea reimaginată de un orb ; subiect simbolic pentru această tendinţă literară, întrucit, pentru ea, datorită neputinţei şi dificultăţii limbajului, orice roman e bîjbîială de orb, încercare primejdioasă şi obscură de desluşire a unei realităţi insesizabile : *„Lectura este, într-un sens paradoxal, o experienţă de orbire. Cel ce cutează a intra în noaptea ochilor săi, acolo unde se năruie credinţa superficială a ochilor, îndeplineşte fără ştirea lui o dorinţă profundă a limbajului. Paginile pe care trebuie să le DESCIFRĂM efectiv într-o carte nu se află numai aici, în faţa noastră, clarificate şi ordonate într-un obiect închis în el însuşi, ci sînt prinse într-o altă ţesătură, vie, unde inscripţiile persistă şi în acelaşi*

timp se şterg, reapar şi capătă acel relief ce le leagă de povestirea pe care o reprezintă pentru noi [CLXXXVI]*.“*

între această şcoală literară a „problemelor de limbaj“, grupată în jurul revistei *Tel Quel,* şi romanul tradiţional, pentru care limbajul nu era decît mijlocul de exprimare a unei viziuni suverane şi omnisciente, vom găsi oel mai „mare şpagat[11] posibil, unitate de măsură ideală pentru distanţa dintre romanul-povestire de altădată şi anumite căutări romaneşti de astăzi. Inspirat de fenomenologia şi de metodele „structuraliste[11], romanul îşi pune problema cunoaşterii şi a limbajului : operaţie la limitele reflexiei gnoseologice şi ale poeziei... Va exista tendinţa de a nu vedea în ea decît experimente de laborator, muncă metodologică într-un fel de „studio experimental[11].

Dar laboratorul, cu alte cuvinte „căutarea fundamentală şi teoretică[11], cum se spune în domeniul ştiinţific şi tehnic, poate avea repercusiuni în ,^aplicaţiile practice[11]. Chiar şi romanul de tradiţie romanescă poate fi modificat. Căci romanul ar fi încetat să trăiască în

CLXXXVI Maurice Roche: *Compact,* fîd. du Seuil, 1966, p. 9.

urmă cu cinci secole dacă ar fi rămas la prima lui formulă, la variantele în proză ale poemelor cavalereşti... „Noul roman[11] al grupului de la Editions de Minuit, romanul- problemă de limbaj al celor de la revista *Tel Quel* şi de la Editions du Seuil nu vor converti, desigur, masa publicului la gustul lor pentru căutarea îndrăzneaţă sau pentru construcţia artificioasă. Ele vor revela însă, măcar parţial, noi unghiuri de vedere. Căci romanul nu are legi ; el îşi inventează în fiecare secol legile şi înnoirile. Inform prin natura lui, deoarece poate spune tot şi în absolut orice fel, romanul este proteic. Şi aceasta nu numai în cadrul înnoirilor, atît de absconse la prima vedere, pe care i le propun astăzi propriile lui laboratoare, ci şi în ansamblul vieţii lui. Viaţa lui nestăvilită care, asemeni vieţii organice în Cosmos, poate lua toate înfăţişările.

PROTEU SAU VOCAŢIILE ROMANULUI

Revoluţia poetică în roman. — încercare de definire a romanului: de la origini — povestirea — la evadarea în afara povestirii. — Materialul originar: invenţia ; romanul împotriva originilor lui. — Lupte înlăuntrul genului. — Teoreticienii romanului. — Proteu sau Cosmopolis-ul vocaţiilor. — Romanul — colector de mituri.

Există numeroase arte poetice. N-a existat însă niciodată o „artă a romanului[11] demnă de acest nume ; doar, la sfârşitul secolului al XlX-lea, cîteva „istorii ale romanului[11] care vedeau în studiul social şi psihologie, pe atunci la apogeu, realizarea şi fixaţia romanescă ; astăzi, cînd nu sînt simple cataloage, istoriile romanului sînt alcătuite dintr-o serie de studii asupra foarte marilor creatori — Joyce sau Proust, de pildă —, fiindu-le, se pare, imposibil să dea o sinteză şi, mai ales, o „definiţie[11] a genului.

Mai întâi, după 1880, romanului i se întîmplă în parte ceea ce, tot atunci, i se întîmplă poeziei — ea fiind însă într-o mai mare măsură predestinată. Tratată în lumea clasică drept o artă *ornamentală* menită doar a glorifica realitatea sau a emite subtilităţi pe marginea ei, men- ţinîndu-se însă la suprafaţa lucrurilor; invadată, în epoca romantică, de toate formele lirismului, dar ne- acceptînd deocamdată decât *locurile comune* (dragoste, natură, politică, sentimente nobile), poezia a căpătat brusc menirea — îrucepînd de la Rimbaud, pentru a simplifica lucrurile —, de a exprima toate viziunile *extraordinare;* de atunci intenţia ei a fost de a deruta, în timp ce pînă atunci avea misiunea de a aduce confirmări în domeniul sentimentelor admise.

E cît se poate de evident faptul că, cel puţin parţial, romanul a primit acelaşi şoc, începând din aceeaşi epocă. Deoarece din 1880 apar în cadrul romanului aşa- zisele „forţe de opoziţie[41] : tendinţa de a spune nu ceea oe oricine ştie ori ar putea şti, ci ceea ce nimeni n-ar fi capabil să *vadă* sau să-şi imagineze. A fost un moment al conştiinţei europene în care arta primea misiunea de a exprima insolitul, non-comunul, in loc de a legăna oamenii cu idei şi sentimente arhicunoscute; de a pătrunde în adîncul lucrurilor, în loc de a ornamenta şi de a proslăvi suprafaţa lumii şi a vieţii.

Metamorfoza a fost completă pentru poezie, care şi-a pierdut încetul cu încetul popularitatea, devenind în zilele noastre o artă aproape ezoterică. Incompletă pentru roman : în timp ce un poem în genul lui Lamartine sau al lui Musset este de neeonceput în zilele noastre, un roman în genul lui Balzac sau chiar al lui Eugene Sue continuă să fie apreciat. De aceea romanul, care şi-a păstrat o largă audienţă, poate relua mai lesne *îndrăznelile* poeziei, tinzând la rîndul lui să devină ezoteric [CLXXXVII] în experienţele romaneşti de „avangardă[44], dar continuând să rămână, într-o foarte mare măsură, accesibil marelui public. El joacă pe două planuri : avangarda şi masa, fiind capabil, ca şi cinematograful, să menţină — într-o mai mare măsură decît o artă definitiv subtilizată cum e poezia, sau decît o artă deja degradată cum e cea difuzată de Radioteleviziune — prin intermediul unor trepte, porţiuni, niveluri, contactul între arta absolută şi publicul virtual.

Ca toate formele de expresie, romanul e astăzi angajat în *multiplicitatea nivelurilor artistice,* caracteristică pentru civilizaţia noastră. între Racine şi un ţăran analfabet nu existau, în secolul al XVII-lea, decît unul sau două „niveluri[14] intermediare : romanele domnişoarei

CLXXXVII în ambele cazuri înţeleg prin „ezoteric" ceea ce nu interesează decît 0,01% dintr-o populaţie cu 10% bacalaureaţi sau persoane cu studii echivalente.

de Scudery şi vechile *fabliau-uri* ce supravieţuiau încă. Astăzi există şapte sau opt „niveluri[44] de exigenţă, şapte sau opt forme de simbolism literar ; şi, din fericire, între ambiţia cea mai epurată şi hrana cea mai rudimentară a imaginaţiei romanul continuă să fie prezent pe toate aceste planuri.

Ne este deci tot atît de greu să-1 „definim[44] şi chiar să-1 situăm, cum ne-ar fi să definim „muzica[44] referindu-ne la o şansonetă şi la o compoziţie dodecafonică, fără a-1 uita pe Bach.

Pe lîngă această multitudine de vocaţii actuale, romanul rămîne *împărţit* între definiţia lui originară şi tot ceea ce s-a adăugat, de-a lungul veacurilor, peste vocaţia lui iniţială. Orice roman actual, cel mai lipsit de pretenţii sau, dimpotrivă, cel mai sofisticat, reprezintă un conflict între pretenţia elementară a romanului — de a fi o povestire — şi intenţiile care urmăresc să îmbogăţească, sau chiar să răstoarne, să transforme total simpla povestire originară.

Definiţia minimă a romanului — în sensul cel mai vag, de la origini pînă azi — ar fi următoarea : o „istorie[44] care comportă „personaje[44] şi o acţiune. Personajele şi acţiunea abundă, se construiesc şi se intrică în romanul tradiţional. Dacă vrem, ca Alain Robbe-Grillet. să „scoatem povestirea din făgaşul ei“ sîntem nevoiţi să reducem această punere în scenă. Dar dacă n-ar mai exista decît un decor fără personaje, decît o meditaţie fără decor, cuvîntul „roman[44] şi-ar pierde sensul şi opera ar deveni poem, eseu, solilocviu etc. Aşa se explică faptul că numeroase pagini *descriptive* ale lui Claude Ollier în zilele noastre, ale lui Flaubert în secolul al XlX-lea. ale lui Tasso în secolul al XVI-lea, seamănă mai mult cu *poemul* unui alexandrin ca Properţiu decât cu nişte pagini de „roman[44]...

EVADAREA IN AFARA POVESTIRII

La origine romanul povesteşte o *istorie,* cu o acţiune şi diverse episoade. încetul cu încetul, mai mult decît „istoria" ca atare începe să intereseze „valoarea ei psihologică", studiul social al cărei pretext era şi, în sfîrşit, — la Joyce, Proust sau în „noul roman" — analiza aplicată, bizantină, estetică, ştiinţifică, metafizică, a unei realităţi în care „istoria" nu mai slujeşte decît drept alibi şi drept material pentru *lucrul...* poetului. E tentaţia *alexandrinismului* pe care Flaubert, în alte circumstanţe, o suferise deja.

Am putea deci defini romanul după modul în care a servit : *a te folosi de „povestirea pură“* (cum e intriga din *Cei trei muşchetari)* pentru *a exprima altceva decît povestirea însăşi.* Din secolul al XlII-lea, povestirile Graalului (în versuri sau în proză) au *slujit* la exprimarea noţiunilor mistice ; *Noua Heloisă* se sprijină pe o povestire sentimentală pentru a defini un stil de viaţă, moral, bucolic şi pasionat; Balzac foloseşte aventurile rocamboleşti ale unui Vautrin sau ale unui Rastignac pentru a face sociologie; Barres istoriseşte viaţa lui Petite-Secousse pentru a face să strălucească propriul lui estetism ; scriind despre revoluţia chineză, Malraux scrie un tratat pascalian despre *Condiţia umană* în secolul XX ; Kafka traduce angoasa morală într-un *Proces;* Claude Simon sau Alain Robbe-Grillet descriu in nişte romane ce sînt mai degrabă enigme decît povestiri, labirintul pe care-1 reprezintă realitatea pentru spiritul uman...

Astfel romanul este *un exerciţiu literar în care te foloseşti de o povestire pentru a exprima altceva.* Definiţia de mai sus convine tot atît de bine romanului moral, estetizant sau filozofic, cît şi romanului „tradiţional" care foloseşte şi el povestirea în vederea frescei sociale sau psihologice... Cît priveşte *povestirea pură,* „punctul de plecare al romanului", s-ar părea că Alexandre Dumas oferă cel mai elocvent exemplu.

MATERIALUL ORIGINAR : INVENŢIA

Astfel, întregul roman se sprijină pe conflictul dintre *pretext* — o povestire — şi îmbogăţirea pretextului prin intenţiile mai mult sau mai puţin subtile sau pedante ale creatorului. Rari sînt „romancierii" care, asemeni strămoşului lor Boccaccio, mărturisesc cu fran- cheţă că sînt *povestitori,* potrivit intenţiei primitive şi, într-un fel, biologice a „povestirii" : „N-am pretins niciodată că sînt altceva decît un povestitor", scrie cu mîndrie Somerset Maugham ; el îşi reclamă dreptul de a fi doar „cel ce povesteşte o istorie", văzînd în roman numai „o istorie plauzibilă şi coerentă, incidente variate şi verosimile, caractere vii, surprinse pe viu, şi un dialog firesc."[1] Iată-ne aproape de definiţia din *Littre : „O* istorie fictivă, scrisă în proză, unde autorul încearcă să trezească interesul prin zugrăvirea pasiunilor, moravurilor, sau prin singularitatea aventurilor".

Chiar dacă, de data asta, *Littre-uL* nu e complet în enumerarea elementelor ce pot „trezi interesul", el sesizează, ca şi Maugham, cane e funcţia originară a romanului : „a trezi interesul" printr-o înşiruire oarecare. La urma urmelor, nu e oare acesta meritul *foarte marilor* romancieri, iubiţi de noi pentru *invenţia romanescă pură* — povestirea, povestirea simplă, bogată şi abundentă —, mai mult decît pentru *intenţiile* lor de a o îmbogăţi ? Balzac, de pildă ; Tolstoi sau, la fel de bine, Dostoievski, aşa cum îl vedea Henri Massis : „Romancierul este omul căruia îi place să povestească istorii, e Dostoievski, care întâlnind pe stradă un muncitor însoţit nu de nevastă, ci doar de un băieţel, îşi imaginează imediat o întreagă dramă. îşi închipuie că mama a murit de curînd, că văduvul lucrează toată săptămîna, în timp ce copilul rămîne în grija vreunei bătrîne. Ei locuiesc *desigur* într-un subsol unde bărbatul ocupă o cameră mică, poate doar un colţ al camerei. Şi astăzi, duminică, tatăl a dus copilul la o rudă, la sora moartei probabil. «Vreau,

spune el, ca aoeastă mătuşă pe care nu o vom vedea

prea des, să fie măritată cu un subofiţer.» Plecând de aci, inventează o întreagă istorie, imaginează înmormântarea mamei, atitudinea soţului, a surorii, şi toate faptele, toate gesturile, toate incidentele. Aşa e romancierul autentic. El nu e scriitorul care observă de dragul de a observa, care •"■spionează realitatea», ci cel care se retrage în ceea ce Nietzsche numeşte *camera sa obscură,* în instinctul lui, pentru a exprima «natura», «lucrul trăit»[44] *.

Se poate oare ceva mai tulburător ? Desigur, există o forţă originară a romanului, forţă care e tocmai această tulburare a invenţiei şi pe care au posedat-o aproape toţi cei „mari“, într-un mod specific fiecăruia : Joyce sau Muşii, de pildă, sau Balzac, Dickens, Hardy, Tolstoi, Proust, de asemenea.

Dar bogăţia invenţiei e o forţă a naturii, nu o *formă* a romanului. Zola, de exemplu, care crede în „valoarea sociologică[14] a literaturii, dispreţuieşte această facilitate naturală : „Atîta vreme cît romanul a fost un divertisment al spiritului, un amuzament căruia nu i se cerea decît graţie şi vervă se înţelege că marea lui calitate era, în primul rînd, de a da dovadă de o invenţie abun- dentă.“ [CLXXXVIII] [CLXXXIX]

Romanul nu se satisface prin roman, adică prin invenţie, acea invenţie a lui Rabelais. Este un gen care trăieşte de pe urma a tot oe nu e el însuşi, care îşi caută neîncetat calităţi şi ambiţii noi. Mai întîi, desigur, coerenţa interioară, un fel de înţeleaptă rutină a subiectului bine tratat. La Harpe îl admiră pe Lesage : „Lesage a introdus în romanele sale talentul comediei şi acel

CLXXXVIII Henri Massis: *Reflexions sur l’art du roman,* Pion, 1927, p. 42.

CLXXXIX Emile Zola: *Le Roman experimental,* Fasquelte, 1913, p. 206.

spirit de observaţie specific : el a zugrăvit moravuri şi caractere; e plin de naturaleţe şi de verosimilitate.*[11] „Verosimilitate**! Ceea ce numim verosimilitate nu e decît *omogenitatea,* ceea ce face din roman o maşină bine alcătuită, o dramă bine combinată, adică, la urma urmelor, un poem armonios, culmea artificiului literar. Iată motivul pentru care, la sfîrşitul secolului al XlX-lea, se impusese o întreagă teorie a romanului, calchiată pe o artă dramatică cuminte şi cam şcolărească : „într-un roman bine construit, caractere interesante se desfăşoară de-a lungul unei acţiuni coerente, ambele născîndu-se în acelaşi timp. Şi, într-adevăr, una dintre doctrinele romanului — singura net afirmată — s-a impus la romancierii „tradiţionali** între 1880 şi 1930, chiar în momentul cînd, de cealaltă parte, romanul se reînnoia... Pentru Rene Boylesve conversînd, în 1925, cu Paul Valery (vai !) romanul consistă în a „crea personaje** şi „a da viaţă'* [CXC CXCI]. De aceea Paul Valery nu a scris decît romanul domnului Teste, care aparţine desigur, total şi inconştient, şcolii,^noului roman**.

Această supunere a romanului faţă de regulile artei dramatice, faţă de ambiţiile zugrăvirii psihologice şi sociale, a fost imediat combătută de romanul „ironic**, impresionist, tragic, estetic... Nu era vorba decît despre o formulă „burgheză** şi sclerozată, împotriva căreia s-a lansat repede un atac : „Cine va decide dacă un personaj e sau nu *viu ?* (...) Este puţin probabil ca un personaj al lui Proust să i se pară valabil amatorului de romane- foileton : amatorul de peripeţii nu va crede în existenţa unor oameni atît de ocupaţi cu analizarea propriilor sentimente. *Adevărul psihologic,* sau, mai precis viziunea pe care fiecare şi-o face asupra lui, e atît de *arbitrară !“* [CXCII] Iar Kleber Haedens, în al său

CXC La Harpe: *Cours de Litterature,* Didot, 1857, voi. III, p. 185.

CXCI Rene Boylesve: *Opinions sur le roman,* Pion, 1929, p. 184.

CXCII Roger Caillois: *Puissances du roman.*

Paradox asupra romanului, adaugă : „Personajul viu e cea mai grozavă invenţie a profesorilor.[41]

Dorind, precum odinioară tragedia, să-şi găsească omogenitatea (verosimilitate socială, psihologică şi dramatică), romanul cădea în acelaşi artificiu ca şi tragedia clasică, iar forţele vii ale secolului XX se ridicară, asemeni romanticilor de altădată, împotriva acestei căutări a unui artificiu, a unei convenţii : a face din nişte fiinţe umane cu desăvîrşire incoerente, „personaje[44] solide şi omogene, tipice şi exemplare. Tot aşa, în ce priveşte subiectul cărţii : a face d intr-o viaţă haotică o aventură ordonată, tragică şi armonioasă în acelaşi timp — căci nu se dădeau înapoi de la nimic... Criticului Walter Besant, care afirmă că un roman constă în „aventurile[44] conţinute, Henry James îi răspunde că *totul* este o aventură, pînă şi cel mai neînsemnat eveniment, adăugind : „în interiorul dramelor văd alte drame, precum şi nenumărate puncte de vedere.[441] *Aventura* nu-i mai este suficientă *romanului* care, mai degrabă decît *roman,* vrea să fie *poem* sau eseu : „Dintr-un roman ce pare la prima vedere povestirea abilă a unei istorii cu fantome, O *coardă prea întinsă,* Henry James face, prin simbolismul latent al limbii şi al imaginilor, un adevărat *poem* sugestiv.[44 CXCIII CXCIV] Iar romancierii aşază (mult înainte de epoca noastră) romanul în patul lui Procust, nu pentru a-1 scurta, ci pentru a-i alungi membrele, înfăţişîndu-ne, în doctrine mai mult sau mai puţin uitate (dar foarte apropiate de atîtea şi atîtea manifeste actuale !) voinţa romancierului de a ne conduce la „acel ceva care se ascunde *în spatele* istoriei, oamenilor sau loourilor ; la acel ceva aflat încă şi mai departe, acolo unde istoria, oamenii şi locul

Sagittaire, 1942, p. 153.

CXCIII Henry James: *The Art of Fiction,* London, Hart-Davis, 1948, p. 79.

CXCIV R. Bechtold Heilman în *Forms of the Modern Fiction,*

plutesc probabil în ceva şi mai vast.[44] [CXCV] Iată

CXCVMinneapolis, p. 228.

opinia unui *scholar* american, formulată mult înainte de „noul roman" şi într-o manieră mai moralizatoare. Un spaniol ca Jose Marfa Gironella avertiza că „pentru a ajunge la plenitudine, un romancier trebuie să izbutească a *rezolva interior* anumite probleme fundamentale[11] *. Romanul devenea astfel produsul unei asceze personale, estetice sau morale... Cît priveşte ambiţia sa de cunoaştere „totală", Franşois Mauriac îi revelează toate implicaţiile metafizice şi spirituale : „Despre această artă, atît de lăudată şi tot atît de ponegrită, trebuie să spunem că dacă *şi-ar fi atins scopul,* adică redarea complexităţii unui om (...). promisiunea şarpelui antic s-ar fi împlinit, iar noi romancierii am fi fost asemenea zeilor.“[CXCVI CXCVII]

Tensiunea interioară, „dialectica" acestei forme de expresie literară este următoarea : a porni de la un pre-text secundar la urma urmelor — al povestirii unei istorii —, şi a da un răspuns întrebărilor sociale, meta-fizice, morale, psihologice, ale omului modern.

Dar nu e oare acesta un rol banal, jucat la fel de bine de cinematograf sau de oricare dintre formele artei na-rative ? Fără îndoială că da. Insă pînă la civilizaţia noas-tră care a creat romanul, doar mitul şi epopeea jucaseră acest rol. Romanul nu este deci succesorul povestirii re-creative, ci al epopeii şi al mitului...

Celui mai elementar, dacă nu inferior, gen, povestirii adică, i-am încredinţat ambiţiile noastre cele mai înalte, neliniştile noastre, dorinţa noastră de a cerceta şi de a descoperi. între natura lui originară şi exigenţele noas-tre actuale, conflictul continuă să existe şi, la diferite niveluri, dă naştere neîncetat unui hibrid, unui monstru-; un amestec de vorbărie, misticism, documentaţie, literatură recreativă şi angoasă, de căutare estetică şi de complezenţă literară : Proteu.

CXCVI Jose Miaria Gironella: *El Navetista ante el mundo,* Madrid, Ateneo, 1954, p. 8.

CXCVII Francois Mauriac: *Le Romancier et ses personnages,* Correa, 1952, p. 117.

*
* *

în ultima carte a *Georgicelor* lui Virgiliu există o poveste mitologică în alexandrin care are putere de simbol : povestea lui Proteu, păstorul turmelor inumane ale mării, înzestrat cu darul de a ghici, acest bătrîn pisălog şi inform, păzitor al formelor monstruoase, cunoaşte în înţelepciunea lui secretele destinelor, ale oamenilor şi ale zeilor ; nu le dezvăluie însă decît dacă e constrîns. E inform ca apa, elementul său, şi perfid ca focul; pentru a interoga acest oracol, pentru a-1 auzi vorbind, trebuie să-1 păcăleşti, să-1 iei prin surprindere, să-1 în- lănţui... Şi nici atunci nu va vorbi, chiar în lanţuri fiind se va transforma în incendiu, în fiară, în balaur, în izvor, înainte de a consimţi să răspundă omului care-1 interoghează.

Aşa e şi romanul modem : încărcat invizibil şi lent, progresiv, în cursul unui secol şi jumătate, nu numai cu secretele şi angoasele omeneşti, ci şi cu secretul şi angoasa creaţiei ; duhovnic şi ghicitor. Şi totuşi, incapabil de a formula marele secret, pierzîndu-se în flecăreli, tnansformîndu-se, chiar în clipa în care crezi că îl stăpîneşti, nu în flacără, tigru, undă, ci în „studiu psihologic[44], în „descriere pitorească[CXCVIII] [CXCIX], în „analiză socială[41], în poem larvar, în eseu viclean, în epopee filozofică, în enigmă sau în ecuaţie a unor numere iraţionale...

„Cosmopolis al vocaţiilor[44] *, romanul acesta nu poate şi nici nu vrea să se definească *prin vreo formă sau prin vreo intenţie.* Multiple sînt intenţiile — sociale, psihologice, recreative, estetice, metafizice etc. — şi schimbătoare formele actuale ale lui Proteu, de la romanul- rebus al vreunei noi şcoli pînă la povestirea tradiţională bine construită, trecînd prin povestea poetică, prin confesiune etc. Nimic nu îngăduie

CXCVIII Giambattista Vigari: în *Sorti del romanzo,* rev. *Ulisse,*
CXCIXnr. IV 1956—1957, p. 966.

circumscrierea şi *fixarea* acestui mod de expresie literară *totală* care a devenit progresiv romfanul de la sfîrşitul secolului al XlX-lea

COSMOFOLIS DE VOCAŢII ŞI COLECTOR DE MITURI

pînă astăzi : „Un roman fără subiect, fără arhiteatură, fără compoziţie, e posibil[CC CCI] *, scria un romancier de la răspântia veacului.

Şi, într-adevăr, dăm romanului misiunea de a exprima totul despre om, inclusiv inumanitatea lui şi inumanitatea celor ce-1 înconjoară : *Immanis pecoris custos, immanior ipse...* „Păstor al unei turme de monştri, şi mai monstruos decît ei“, romanul nostru nu vrea să fie o anume formă literară, un anume gen... Doar mişunul anumitor imagini, imagini ale vieţii, ori ale tărâmului de dincolo, familiare sau mistice, sociale sau estetice, de fiecare dată altele...

Existenţa polivalentă, uneori larvară, a romanului-Proteu, se poate defini ca fiind vocea care pleacă de la o poveste — de la o „povestire[11] —, pentru a exprima tot ce nu este poveste : aceasta era funcţia Proteului virgilian care, sub cele mai felurite aspecte, dar totdeauna povestind sau prefăcîndu-se că povesteşte — problema ,/nitului[11] deci —, rostea oracolul pentru fiecare dintre aceia care ştiuseră să-1 constrângă a răspunde.

Astăzi, pentru noi, valoarea romanului nu decurge atît din subiect (există atâtea studii istorice, sociologice etc. !), nici din iscusinţa şi şiretenia unui ziarist abil, care se numeşte romancier... Farmecul romanului e cel al unei *voci,* al unui mit. Pornind de la o fabulă, el dezvăluie viaţa şi secretele de dincolo de viaţă, de dincolo de real...

Romanul poate spune totul pornind de la nimic. Ne putem întreba atunci în ce constă „calitatea[11], „valoarea[11] lui, şi din ce unghi, fie că ne este sau nu pe plac, îl putem „judeca[11] de fiecare dată aşa cum face atît

CC Ho Baroja: *Obras completas,* Ed. Biblioteca Nueva,
CCIMadrid, voi. IV, p. 326.

criticul cît şi cititorul... Excelenţa romanului rezidă, fără îndoială, în forţa şi puterea de convingere a viziunii pe care o oferă, a vocii care vorbeşte şi, de asemenea, a acelei construcţii arhitecturale care se impune prin ea însăşi, revelînd anumite proprietăţi ale spaţiului imaginar.

ROMANUL PLIN DE PATOS

Căutarea unui criteriu estetic. — Construcţia poetică a romanului, jocul artistic al temelor. Materie şi manieră, subiect şi „stil". — Dubla seducţie a romanului. — Justeţea tonului, „canto“-ul personal, pateticul muzical. — Autorul şi subiectul său: romancierul în ceasul sincerităţii.

Definiţia romanului: o creaţie literară care foloseşte povestirea pentru a exprima altceva. — Talent şi geniu în roman : o artă totală.

Paul Valery spunea că unele monumente vorbesc, iar altele *cîntă.* Cazul romanului e, la urma urmelor, asemănător : romanul devine astfel o *artă,* ca arhitectura sau ca poezia...

Dar unde e acea muzică, unde e acel „patos" ? ne vom întreba. Acea muzică nu e prea diferită de *încîntarea artistică* pe care o găsim în *Simfonia a şaptea* sau în *Cîntarea celui Neiubit.* Mai mult decît de materie, adică de volumele arhitecturale, de sunetele muzicale, de cuvintele poetice, ea depinde de o anume *rînduire* a materiei respective, de *ritmul* pe care i-1 imprimă creatorul.

In acest sens, nu există nici o deosebire între roman şi poezie. „Romanul este un poem care se citeşte, după cum romanul în versuri este un poem care se cîntă.“[CCII] După părerea lui Michel Butor[CCIII], ca şi după aceea a lui... Anatole France, poetul foloseşte cuvinte curente,

CCII *Interview d’Anatole France dans Le Cardonnel et Ch. Vellay: La Litterature contemporaine,* Mercure de France, 1905, p. 7.

CCIII în următoarele două paragrafe rezum o conferinţă a lui Michel Butor, *Romanul şi poezia,* publicată în *Les Lettres nouvelles,* februarie, 1961, pp. 47—65. Genul particular al conferinţei mi-a îngăduit să citez din text, luîndu-mi libertatea de a-1 condensa.

dar le alătură într-un mod particular, care le dă „un sens nou, o strălucire nouă. Combinîndu-le într-o manieră inedită, izbuteşte să exprime prin mijlocirea lor ceea ce limbajul comun era incapabil să exprime... Poetul acţionează astfel nu numai asupra cuvintelor, ci şi asupra frazelor, căci există un anume ritm în succesiunea frazelor şi tocmai acesta impresionează atît în *Tristeţea lui Olympio* cît şi în *Un anotimp in infern.*

Şi nu se poate oare conferi un ritm nu numai frazelor, ci unor conversaţii întregi, unor episoade, unor scene „romaneşti[44], unui şir de evenimente ? Romancierul „compune[44] atunci un fel de simfonie sau de cvartet, a căror materie, în sensul larg al cuvîntului, rezultă din evoluţia intrigii ori a sensibilităţii, nu din mişcările melodice. A înlănţui aceste mişcări, a stabili între ele raporturi armonice, de fugă, de contrapunct, iată *arta* romancierului, atît de asemănătoare cu aceea a muzicianului, a poetului, a arhitectului, a pictorului. In toate domeniile e vorba de a crea raporturi de valori, acorduri sau disonanţe în cadrul unei *compoziţii* vaste. *Război şi pace* îşi datorează măreţia înlănţuirii motivelor şi temelor : „înfăţişarea caracterelor, turnura unei situaţii, forţa unui peisaj ori a unui mediu (...) fixează ritmul unei opere.[441] Ca şi muzica, romanul este o desfăşurare absolută, „timpul... fiind în multe cazuri unicul personaj [CCIV CCV]“.

Geniul romanesc este deci un aranjament muzical, patetic, imaginativ, seducător, al unei materii romaneşti întîmplătoare : „Totul sau orice poate servi drept temă unei opere romaneşti.[44 CCVI] Am putea crede deci că

CCIV Pienre Kaufmann în *Problemes du roman (Confluences),* p. 255.

CCV Mariano Baquero Coyanes: *Problemas de la novela contemporanei.,* Madrid, Ateneo, 1956, p. 28.

CCVI Leon Bopp: *Esquisse d’un trăite du roman,* Gallimard, 1935, p. 117.

există o „artă a romanului[44], care se învaţă aşa cum se învaţă „anta fugii". Şi, fără îndoială, o asemenea artă există de vreme ce romancierii gustaţi de marele public o folosesc, după cum există şi o metodă utilă de a preda desenul sau armonia : „A compune un roman e o artă ce se poate învăţa şi care va putea fi, pînă la un punct, predată întocmai cum se predă ziaristica oricărui student la litere înzestrat cu imaginaţie.[111]

Totuşi, la fel ca şi în pictură sau în muzică, aceste exerciţii şcolăreşti nu sînt suficiente pentru crearea unei capodopere. Fiindcă, întocmai ca orice artă, romanul pare a răspunde, o dată făcut, unei formule perfecte, unei „ecuaţii romaneşti[CCVII]’. Dar, datorită *incidenţei materiei romaneşti (autor şi subiect) cu algebra romanescă,* formula nu poate fi utilizată decît o singură dată...

¥
X *

Valoarea unui mare roman, forţa de emoţionare şi reuşita lui artistică par astfel independente de *subiect;* ele depind numai de bogăţia, forţa şi originalitatea *cintecului romanesc.* Totul depinde de arta de a opune valori, de a crea acorduri, contraste şi raporturi între personaje, evenimente, locuri şi episoade. Anta din *Minăstirea din Parma* este o fugă intre indivizi şi societate, între ambiţie şi dorinţa de a fi fericit; patru teme — Fabrice, Sanseverina, Moşea, Clelia — ale căror variaţiuni sînt încântătoare; întregul e susţinut de o mişcare simfonică amorsată de intrarea francezilor în Milano şi de Waterloo, apoi de farmecul personal al

CCVII Marcel Barriere: 1931, p. 12.

laitmotivului Fabrice...

Reuşita ţine aci de *jocul artistic* al temelor şi nu de temele ca atare ; ele s-ar rezuma la o ecuaţie, la o

Essai sur l'art du roman, Champion,

combinaţie matematică a elementelor din roman, unde elementele n-au importanţă prin ele însele... Doar că, pe de altă parte, *această ecuaţie n-ar putea fi găsită decît cu aceste elemente şi pornindu-se de la aceste elemente...* Materia romanului nu are nici un rol în perfecţiunea lui, dar numai pornind de la *această materie* s-a putut atinge *această* perfecţiune. Ea nu va putea fi dobîndită prin aplicare la o materie diferită. Orice mare roman îşi datorează frumuseţea unei *formule* — mai mult sau mai puţin conştient elaborată —, fără a exista însă o formulă generală a romanului. Precisă şi matematică în fiecare caz, formula e diferită în fiecare caz.

în această privinţă, formula creaţiei artistice se desparte de formula legilor fizice. Legea căderii corpurilor e totdeauna aceeaşi, indiferent de corpurile la care se aplică ; ecuaţia ritmului romanesc, sau a muzicii romaneşti, e de fiecare dată nouă, alta pentru fiecare subiect şi pentru fiecare creator. Explicaţia este evidentă : în fizică există trei sau patru factori ; în creaţia artistică există cîteva mii.

în acest sens marile romane, a căror ,^compoziţiei patetică şi magistrală se impune, pot aparţine tuturor şcolilor; valoarea lor universală lasă loc, de altfel, tuturor nuanţelor gustului personal. Arta lui Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy este indiscutabilă, dar îl poţi prefera pe Debussy lui Wagner sau invers. Tot aşa, *Moş Goriot, Mînăstirea din Parma, Război şi pace, Idiotul, Ulise, Condiţia umană, Omul fără însuşiri* se prezintă drept opere a căror armonie interioară şi, în consecinţă, a căror bogăţie reţin prin forţa şi complexitatea raporturilor sugerate, prin ritmul mişcărilor romaneşti care se încrucişează ; totuşi poţi prefera *Ulise* lui *Moş Goriot,* sau invers, aşa cum îl poţi prefera pe Debussy lui Wagner.

Căci a face din roman o „compoziţie[41] nu înseamnă a-i înlătura *conţinutul.* Arta romanescă nu poate fi redusă la darul de a face diferite aranjamente pe mar-

ginea unui subiect oarecare. Aoest dar e legat, la fiecare

creator, de *materia* tratată. Darul „compoziţiei[11] la Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, depinde de anumite *acorduri* care constituie „materia[11] lor. Matisse e patetic şi magistral când pictează trandafiri, Rouault cînd pictează figuri torturate ; dacă Matisse ar fi fost pus să picteze chipuri angoasate, iar Rouault — trandafiri proaspeţi în faţa unei ferestre deschise, nici unul dintre ei n-ar mai fi avut nici un dar al „compoziţiei[11], al emoţiei, al ritmului... Nu ni-1 putem imagina pe Balzac făcînd un. reportaj metafizic asupra revoluţiei din China, şi nici pe Mairaux scriind memoriile unor tineri căsătoriţi...

Ritmul, caracteristică a artei, pur teoretic în principiu, este asemănător unei esenţe platoniciene ori unui raport matematic ; acest ritm nu se poate inventa, nu se poate *încarna* decît în condiţii cu totul singulare şi precise de fiecare dată. Nu vom regăsi *niciodată* ritmul artistic din *Război şi pace:* el presupune un anume stadiu social şi un anume individ, Rusia şerbilor şi a nobililor de la mijlocul veacului al XlX-lea şi pe acel conte, Lev Tolstoi, mistic, plin de naturaleţe şi aristocrat totodată, dezgustat şi de socialism şi de naturalism.

Astfel, falsa problemă a „subiectului[11] sau a „materie?[1] romaneşti este eliminată, după cum tot atât de uşor ea poate fi eliminată şi din artele plastice. Valoarea unui roman nu se datorează subiectului şi materiei lui, dar fără *acest* subiect, fără *această* materie, romanul n-ar fi putut fi ceea ce este. Arta nu rezidă în subiect, dar depinde de subiect.

Căci artistul a ştiut să-şi aleagă materia romanescă. De aceea nu putem separa niciodată *subiectul de artă.* Romanul cel mai abil, cel mai sincer chiar, cel mai „inspirat[11], cel mai „personal[11] păleşte la a doua lectură dacă autorul nu a tratat un subiect care să fie al *său ;* iar studiul cel mai precis, cel mai viu, cel mai adevărat, rămîne doar un „document[11], nu un roman, dacă nu şi-a

găsit o muzică şi un ritm care să facă din el altceva decît un tablou bine compus.

Prin patosul lui artistic, un roman trebuie să-şi „depăşească[11] subiectul, deşi subiectul îi este *indispen-*

săbii. „Romanul, dintre toate antele cel mai asemănător vieţii, nu există cu adevărat decît atunci cînd imaginea ce ne-o propune rezultă dintr-o nesupunere plină de îndrăzneală faţă de injoncţiunile vieţii.“[1] *Moş Goriot* e altceva decît un studiu social, *Crimă şi pedeapsă* — altceva decît urmările unui fapt divers, *Jurnalul unui preot de ţară* — altceva decît jurnalul unui preot de ţară. Aşa cum, în mod evident, un tablou de Matisse e altceva decît descrierea exactă şi chiar plăcută a unei carafe.

* *

în orice romancier există deci două elemente : geniul său pentru compoziţia „muzicală", patetică, algebrică şi pasiunea pe care o dovedeşte în tratarea anumitor subiecte. Nu depinde de el să separe aceste două elemente : romancierul nu îşi poate fixa şi crea arta decit în propria ei *materie.*

Cititorul suferă şi el o dublă seducţie. Pe de-o parte, cititorului îi place un roman perfect, un roman al cărui ritm, armonie, contrapunct să-1 încînte. Pe de altă parte, ca şi romancierul însuşi de altfel, poate prefera anumite teme romaneşti, anumite tehnici, un anumit material uman. Există amatori de romane exotice, de romane sociale, psihologice, de tehnică narativă, de tehnică sofisticată, există chiar şi amatori de romane poliţiste...

De aci diversitatea gusturilor, care nu exclude cîtuşi de puţin recunoaşterea unei arte independente faţă de gusturile personale. Admirăm măiestria şi strălucirea cu care Rubens pictează cai şi trupuri de femei — chiar dacă în realitate nu ne simţim de fel atraşi de cai şi nici de blondele trupeşe; acolo, nu mai vedem cai şi femei,

ci doar nuanţe blonde şi roşcate, ritm, linii, emoţie. Rubens nu ne emoţionează prin *subiecte,* ci prin acea mişcare patetică şi plină de ardoare, muzicală am puitea spune, care depăşeşte subiectul. Dai-, evident, dacă sîn- tem amatori de peisaje, Pouissin ne va seduce pe o linie mai „personală[14].

Tot aşa, putem fi atraşi de sumbrul şi perfectul *Cuib de vipere,* fără a ne fi pe plac sentimentele crude şi morbide sau gustul cremenii de armă din *Speranţa :* putem fi atraşi de ele ca de o algebră interioară şi fascinantă a frământării psihologice sau a acţiunii virile, chiar dacă frământarea psihologică şi acţiunea virilă nu ne interesează.

Astfel, fiecărui cititor i se oferă un dublu registru : al pasiunii personale faţă de un anumit „subiect[41], o anumită ,/tehnică" — atracţie superficială corespunzând temperamentului şi formaţiei sale —, şi al fascinaţiei exercitate de insistenţa operei ce şi-a găsit ritmul, un ritm pe care-1 impune unei teme străine auditoriului. Această fascinaţie imparţială[44] constituie în mod evident singura definiţie posibilă a romanului *valabil:* cel care îşi exercită forţa de seducţie asupra unui cititor căruia „materia[44] şi „subiectul[44] îi sînt indiferente.

Ne place deci să auzim *cuvîntul potrivit.* Nu are importanţă faptul că adevărurile astfel scoase la lumină se contrazic. Deşi incompatibili, Stendhal şi Bernanos sint reuniţi în adevărul şi precizia *marelui* roman. Le putem opune ideile, concluziile, aşa cum în viaţă acceptăm păreri contradictorii, dar nu vom înceta să ne lăsăm convinşi şi de unul şi de celălalt...

Astfel, romanul de excepţie se impune printr-un adevăr, printr-o exactitate şi un patetism definibile obiectiv : ele decurg din acordul dintre mijloacele unui om şi ceea ce el voia să exprime : „în definiţia lui cea

mai largă, un

roman este o impresie personală asupra vieţii; ea îi conferă în primul rînd valoarea, mai mare sau mai mică potrivit intensităţii impresiilor încercate de creator.[111]

Intr^adevăr, forţa cărţii nu rezidă niciodată în subiect, nici chiar în ideile-forţă, ci în tonul fericit şi just — indiferent de tehnica folosită — care exprimă temele şi intenţiile respective. Marele roman se afirmă prin această justeţe, şi tot ea e cea care îl defineşte, după cum spunea Goethe : „Romanul este o epopee subiectivă în care autorul îşi ia libertatea de a zugrăvi universul în felul său. Totul e să ştii dacă are un fel al său. Restul vine de la sine“.

*
* *

Astfel, „aceste fiinţe vii (...), aceste evenimente (...) nu îşi datorează realitatea vreunei reconstituiri, oricît de abile, ci emoţiei *scriitorului."* [2] Conţinutul unui roman are prea puţină importanţă. Tonul e cel care reţine. Se poate povesti orice istorie, originală sau demodată, adevăratul romancier se recunoaşte după sunetul propriu. Cu romanul lucrurile se petrec ca şi în pictură, unde adevărul nu rezidă în subiect, ci în stil. Prin stil nu înţeleg scriitură — ar exista, atunci, gramaticieni şi stilişti, nu romancieri — ci înţeleg „maniera“, canto-ul personal al autorului. N-are importanţă subiectul tratat de Rembrandt, *e un Rembrandt.* Zîmbim la acele comentarii asupra simfoniilor lui Beethoven care ne explică una dintre mişcări printr-o furtună în pădure; nu e, bineînţeles, nici furtună, nici pădure, e Beethoven. Mă îndoiesc deci că un adevărat roman poate fi în primul rînd o naraţiune. E tonul, maniera şi stilul pe care

' Henry James: *The Art of Fiction,* London, Hart-Davis, 1948, p. 62.

[2] Bemard Grasset: *Sur l'inspiration romanesque,* în *Le Temps,* 6 mai 1932.

romancierul a ştiut să le dea oricărei povestiri. E posibil ca Julien Sorel să fie un personaj ingrat; cu toate astea Stendhal a ştiut să găsească tonul potrivit pentru a vorbi despre el. Numeroase romane ale lui Bernanos sînt prost oompuse, dar tonul lui Bernanos transformă stîngăciile tehnice în adevăruri fulgerătoare ; în gîndirea lui Gamus există contradicţii, tonul lui Camus le rezolvă însă implicit.

Această reuşită prin oare cîteva cărţi se impun aşa cum se impune *Simfonia a şaptea,* doar cîteva de altfel, — de pildă *Don Quijote, Robinson Crusoe, Minăstirea din Parma, Idiotul, Război şi pace, Condiţia umană* — această reuşită romanescă se situează în mod evident dincolo de toate certurile de şcoală, ea părînd a fi chiar independentă de tehnică, precum şi de intenţiile romancierului. „Dacă romancierii noştri au demonstrat ceva, ei au demonstrat că romanului, contrar părerilor superficiale, îi e foarte greu să se dispenseze de perfecţiune. E vorba, bineînţeles, de o anumită perfecţiune, care nu e totdeauna formală.[411]

Un anume patetic ce depăşeşte pateticul, aşa cum muzica depăşeşte melodia, marchează uneori o operă care pînă atunci nu se remarcase prin nimic, nici prin temă, nici prin ideile autorului, nici prin mijloacele folosite. El pare a se naşte dintr-o convingere fericită, dintr-un acord perfect între creator şi subiect. S-a descoperit, cu totul întîmplător, că oeea ce Stendhal visase atunci cînd a conceput *Minăstirea din Parma* corespunde foarte exact unui anume dozaj de entuziasm, generozitate şi duritate care îl stăpânea în epoca respectivă. Imaginaţia abundentă, amănunţită şi întrucâtva severă a lui Daniel de Foe era, în 1719, exact

ceea ce trebuia pentru a da o formă perfectă istoriei lui Robinson. Cu un dram de moralism în plus, cartea ar fi fost plictisi-

toare ; cu un dram de fantezie în plus, ar fi devenit banală ; o umoare ceva mai puţin obsesivă ar fi lipsit-o de forţă. Pentru a ne convinge, n-avem decît să citim *Robinsonadele...*

Dar oare, în realizarea unei capodopere, să nu fie vorba decît de concordanţa deplină între concepţie şi realizare ? S-ar părea că aceasta este o chestiune care ţine de talent şi nu de un hazard divin. E adevărat că talentul realizează această concordanţă, o realizează chiar destul de des. Dar aoordul despre care vorbim are două forme : una dintre ele se datorează abilităţii, măsurii, înţelepciunii. Simţim atunci că autorul îşi stăpîneşte subiectul şi mijloacele, că opera lui e perfectă, totul e chibzuit cu justeţe, totul se satisface în mod deplin. *Maşina de explorat timpul* de Wells, *Marcheloup* de Genevoix. Acestei perfecţiuni îi lipseşte grăuntele de nebunie. Nebunia şi pateticul sg nasc, dimpotrivă, atunci cînd acordul între temă şi cel care o creează şi o execută nu se stabileşte în funcţie de abilitate, ci în funcţie de rezonanţă.

E, fără îndoială, imposibil de a prevedea, de a calcula şi de a stabili premeditat şi sigur această rezonanţă, aceeaşi, în fond, cu rezonanţa vocii. în general, vorbele oamenilor sînt mai mult, sau mai puţin potrivite, frazele şi discursurile lor au un „efect[11] mai mare sau mai mic ; dar i se întîmplă fiecărui om să găsească uneori „tonul" potrivit. Cutare individ, mai mult sau mai puţin interesant, spune pe neaşteptate cîteva cuvinte care izbesc, cîteva fraze care i se potrivesc şi al căror sunet e nealterat... Tot aşa, pentru fiecare scriitor virtual există fără îndoială un subiect — o schemă a romanului unde personajele şi frazele au şi început să palpite —, din care va face o operă irecuzabilă, sensibilitatea, imaginaţia, chiar mijloacele de expresie şi vocabularul său fiind făcute anume pentru acest subiect, pentru acest roman. Cei mai mulţi nu îşi „găsesc[11] subiectul, se învîrtesc în jurul lui, sau

își impun altele... Totuşi se întîmplă ca unul dintre romancieri să „cadă[11] pe schema de imaginaţie şi de ton oare răspunde foarte precis virtualităţilor sale şi nu e nimic ciudat în lucrul acesta, deoarece, conştient sau inconştient, fiecare o caută...

Totul se petrece ca în psihanaliză, unde fiecare individ trebuie să-şi găsească drama din copilărie — cauza complexelor sale. Dar nu e de loc necesar să apelăm la psihanaliză, decît dacă o facem cu titlu de metaforă, întrucît motivul romanesc al fiecărui individ nu e un mister îngropat în subconştient şi nici impus de zei. El e pur şi simplu schema de invenţie şi de expresie care convine ideilor, imaginilor, experienţei, limbajului omului respectiv. Nimic misterios aci, în afară de faptul că, avînd în vedere complexitatea unui om, e imposibil să calculezi şi să defineşti cu precizie motivul romanesc ce i s-ar potrivi, doar hazardul îngăduind unora să-1 găsească, fără a-1 căuta cu tot dinadinsul. De altfel, se poate spune că romancierii buni, romancieri de talent, „aproape" şi-au găsit „genul" ; defectul lor constă adesea în faptul că s-au mulţumit cu acest *aproape* care este suficient şi adesea preferabil pentru o reuşită literară şi comercială. Dacă un om este mai exigent, sau dacă are mai mult noroc, se trezeşte în faţa unei mai juste aproximaţii ; el scrie atunci o carte *mare,* care nu e totdeauna imediat recunoscută ca atare.

Nu deţinem de altfel nici un mijloc de a o recunoaşte decît prin puritatea tonului, ceea ce, în limbajul nostru actual şi în termeni radiofonici, vom numi *sintonizare* perfectă, ca şi cum temele romaneşti posibile ar fi o confuzie de unde în eter, impunîndu-se sintonizarea unei surse de emisii fără bruiaj, fără interferenţe. Nu e vorba, desigur, de justeţea şi proprietatea limbajului, nici chiar de abilitatea povestitorului sau de interesul naraţiunii. E vorba ca vocea care povesteşte această naraţiune — voce deplin acordată conţinutului emotiv sau metafizic al

respectivei naraţiuni — să fie emoţionantă, pură, fără ca puritatea ei să devină mecanică, să fie convingătoare fără a fi discursivă. In viaţă, acordul dintre om şi vorbele sale e rar şi el n-a existat decît la cîţiva naivi, la

cîţiva înţelepţi, la cîţiva sfinţi. Nimic surprinzător în f aptul că în literatură e la fel...

De-a lungul unei lungi istorii am putut defini romanul modern : o creaţie literară oare se foloseşte de o povestire pentru a exprima altceva. Mai puţin lesnicioasă era însă stabilirea unui criteriu de valoare şi, aşa cum în mod obişnuit se doreşte, a unui principiu de judecată. Deoarece, aşa cum nota Maurice Blanchot, *marele* roman, cel care devine operă de artă, se defineşte prin calităţi exact *inverse* celor care conferă valoare producţiilor romaneşti curente : „Romanul, astfel înţeles, se afirmă solitar şi tăcut, izolat de acea enormă cantitate de cărţi scrise cu talent, ingeniozitate şi generozitate, în care cititorul recunoaşte vitalitatea unui gen inepuizabil.[111] Valoarea artistică a *Mînăstirii din Parma* nu stă în continuarea, ci în negarea *Misterelor Parisului; Omul fără însuşiri* nu e o carte mai reuşită decît *Familia Desmichel* de Thyde Monnier, ci exact contrariul ei...

Orice critic — inclusiv şi mai ales acel „critic[11] care e cititorul — trebuie să apeleze, cînd se află în faţa unui „roman[11], la două criterii opuse : ori consideră cartea drept un divertisment, un document, o experienţă, ea fumizîndu-i, într-o formă plăcută, armonioasă, uşor asimilabilă, un material pe care îl va găsi astăzi, într-o formă inferioară, în magazine ; ori vede în roman o încercare de creaţie absolută, derutantă, insistentă, suverană, cum e o simfonie sau un poem dificil.

Cărţile din prima categorie se vor citi frecvent, cu pasiune, dar vor fi rareori recitite : celelalte, dacă eşti fie prin profesie, fie prin gust un „delicat“, le păstrezi **ca** pe un regal dificil pentru o perioadă bine determinată de linişte şi de meditaţie.

' Maurice Blanchot: Le *Livre ă venir,* Gallimard,

1959, p. 133.

O ARTA TOTALA

între aceste două categorii, linia de demarcaţie rămîne şovăielnică ; de altfel Homer, Rabelais, Hugo, Tolstoi aparţin ambelor categorii... Şi prin ce altceva am putea începe un „curs“ într-o universitate populară — în acel an de studii literare ce ar trebui consacrat, de liceele noastre, romanului, singura hrană comună — dacă nu prin citirea, discutarea şi studiul atît istoric cît şi romanesc al lui Rabelais, al romanelor *Roşu şi negru, Sylvie, Război şi pace, Familia Thibault, Speranţa,* chiar dacă n-am face-o decît ca pe o iniţiere în istoria şi cristalizarea literară, şi, totodată, aa pe un „test“ pentru diferitele grupe caracterologice de elevi ? Or, acelaşi program, acelaşi „test“ îngăduie de asemenea definirea şi clasarea — dacă nu orientarea — celui mai cultivat spirit... Numai în acest din urmă caz se amestecă uşurinţa lecturii, antrenamentul care constituie cea mai elementară seducţie a genului şi exigenţa morală sau ritmul estetic care-i conferă calitatea artistică şi realmente umană.

Pretutindeni, de altfel, cele două seducţii romaneşti sînt distincte : o exigenţă excesivă şi o complezenţă vulgară. Operele respeotabile ale esteţilor sau ale tehnicienilor — de la Virginia Woolf la Robbe-Grillet — pretind, pentru a fi citite, o convertire a rutinei şi a obiceiurilor gîndirii şi sensibilităţii. Invers, romanul pitoresc, documentar, psihologic sau social întăreşte aceste rutine prin istoriile de familie şi subţirelele drame amoroase, înfundînd cititorii în universul mărunt al flecărelilor, al vulgarităţii, al „vieţii[14] şi al actualităţii...

Există deci, teoretic vorbind, chiar fără a ne referi la formele cele mai populare şi nici la oele mai sofisticate, doi poli de seducţie ai romanului ce corespund dualităţii existente în el, între originile („povestirea[44]) şi ambiţiile lui.

Dar oare nu se întîmplă aşa cu orice artă completă, cu orice artă vie ? O artă unde mediocritatea şi abilita-

tea nu îşi fac loc e o artă moartă, cum e astăzi poezia. Deoarece romanul continuă să reprezinte totalitatea omului modem, de la el trebuie să aşteptăm totul : acel

O FORMA VIE DE EXPRESIE amestec de superior şi inferior, de artă şi de producţie curentă, caracteristic pentru orice formă vie de expresie. Tocmai prin acest contrast şi prin această promiscuitate — în care istoria şi gustul vor face de bine de rău o selecţie — se afirmă acea activitate mai mult sau mai puţin creatoare în care omul occidental, luând drept pretext „ficţiunea[11] imaginativă, a vrut să plaseze ce avea mai bun în el însuşi, adică expresia banală a nevoilor sale şi expresia elevată a destinului său.

Florenţa, 1959—1962—1963

INDICE DE NUME

B

C

D

E

F

G

H

I

J

I<

L

M

N

O

P

Q

R

S

W

Y

Z

CUPRINS

Partea intii

FORŢELE DE CREŞTERE

Partea a doua

FORŢELE DE OPOZIŢIE

Partea a treia

ROMANUL — UN GEN PROTEIC

Redactor: SORIN MĂRCULESCU
Tehnoredactor DECEBAL ENE8CU

Dat la cules : 21.05.1968. Bun de tipar 27.09.1968. Apărut 1968.
Tiraj 7.155 ex. broşate. Birtie tipar inalt A de 63 g/m*. Format 540x840/10. Coli ed. 24.82. Coli tipar 31. A.* nr. *3.796/1968. C. Z.
pentru bibliotecile mari* ji *miei 84 — 94^55

întreprinderea poligrafici Informaţia '* Str. Bresoianu Nr. 23-25

Bucureşti E. 8 România. C 245

Bucureşti E. 8 România. C 245